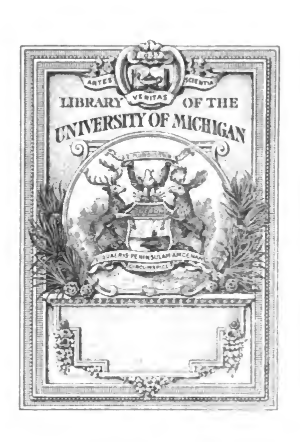
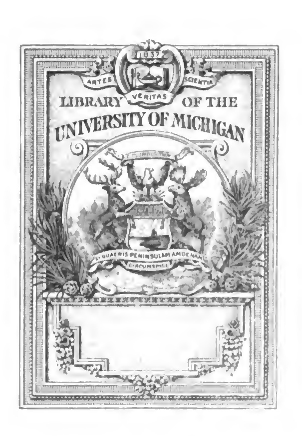
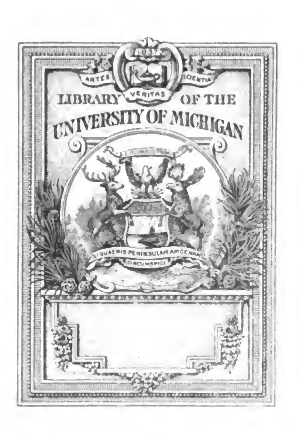
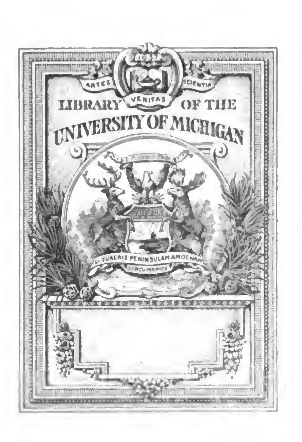


Musikpädagogische Blatter ...


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


1817
ARTES
SCIENTIA
LIBRARY
VERITAS
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ
der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine
zu **Berlin, Köln, Dresden, Hamburg** und **Stuttgart.**

Herausgegeben

von

Professor *Emil Breslaur.*

Zwanzigster Jahrgang.
1897.

Berlin.

Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski.)

Inhalts-Verzeichniss 1897.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Anregung und Unterhaltung.

Meinungs-Austausch.

Empfehlenswerthe Musikstücke

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Programme von Schüler-Aufführungen.

Antworten.

Vereine.

Buchdruckerei Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M., direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Klavier-Lehrer

bringt in der nächsten Zeit folgende grössere Aufsätze:

Professor **H. Ehrlich:** Die Ornamentik in den Beethoven'schen Klavierwerken.

Dr. O. Thilo: Fingergymnastik.

Dr. Kurt Benndorf: Ein vergessener Klavierpoet.

Anna Morsch: Eine 100jährige Klavierschule.

„ „ Peter Cornelius. Ein Lebensbild.

Carl Witting: Du übst die Hand, — so übe auch den Verstand.

Rubinstein's Hand. (Mit Abbildung.)

C. Belmonte: Franz Schubert. Zu seinem 100jährigen Geburtstage.

Professor **H. Schröder:** Ueber die Entstehung der Tonleitern und deren muthmassliche Weiterentwicklung in der Zukunft.

A. de Vignalis: Beiträge zur Erkenntniss des Wesens des Rhythmus und der Melodie.

Dr. Hugo Riemann: Mehrstimmige Tänze aus dem 15. Jahrhundert.

Schwarzlose: Analyse von No. 4 der 12 kleinen Präludien J. S. Bachs.

Wilhelm Schulze: Die Musiker auf Menzels Bilde: Das Flötenkonzert. (Mit Abbildung.)

Die Redaktion.

Du übst die Hand, so übe auch den Verstand.

Von **Carl Witting.**

Diese alte Mahnung scheint besonders angethan, den Klavierspielenden gegenüber immer in Geltung zu bleiben und auf sie angewandt zu werden, die, sobald sie nur einigermassen die Finger auf den Tasten bewegen können, sich einer Fingergymnastik hingeben, die schon oft sehr nachtheilige Folgen für die Handmuskulatur herbeigeführt, aber auch im allgemeinen das Gehör derartig vergröbert hat, dass das leisere Ohr, wie Klopstock irgendwo sagt, ganz in Verlust gerieth. Dass aber dieses leisere oder feinere Ohr von grosser Bedeutung für den guten Vortrag eines Musikstücks ist, wird jeder gebildete Geiger, Sänger, jede Sängerin bestätigen, da diese die Ausführung gewisser Halbtöne ganz in der Gewalt haben und auf bequeme Weise, der Phrase entsprechend, auszuführen im Stande sind, was dem Klavierspieler nur durch die Kunst des Anschlages einigermassen gelingen kann, wenn sein Verständniss und sein leiseres Ohr ihn dabei leiten. Von einer solchen Feinfühligkeit aber sind die heutigen Klavierspieler, mit wenigen Ausnahmen, weit entfernt. Dass das Instrument zur Fingergymnastik förmlich heraus fordert, sei zugestanden, allein dies darf doch nicht als Entschuldigungsgrund gelten für den Tonunfug, dem man sowohl in der Hausmusik, wie im Konzertsaal fast immer begegnet. Vor mehr als 40 Jahren unterschied man in Paris, das damals einen Weltruf als Konzertort hatte, die Klavierspieler nach den Räumen, in denen sie zu hören waren. Spielte ein Künstler im Saale der Klavierfabrik Pleyel, so war man sicher, nur Musik in einem gebundenen Stil (Bethoven u. ähnl Chopin u. ä.) zu hören; im Saale Erard*) gab es Liszt und Verwandtes, im Herz'schen Saale dagegen hörte man mehr die leichtflüssige Salonmusik; denn die Instrumente dieser Häuser, jedes in seiner Art, begünstigten durch ihren Mechanismus diese Spielrichtungen. Heute sind diese Unterschiede so ziemlich verwischt, denn auch die Instrumentenmacher streben alle nach möglichster Tonfülle. Unsere Blüthner's und Bechstein's könnten heute wohl noch mit den damaligen Instrumenten von Pleyel und Erard in Bezug auf ihre Eigenschaften für die gebundene und gehämmerte Spielweise verglichen werden; aber unsere Spieler sind kaum noch in dieser Weise zu unterscheiden, denn fast Alle streben dem Lauten zu und damit kommt das gebundene Spiel, das einzig musikalische, zu kurz. Das ist ein grosses Uebel, dessen Beseitigung indess angestrebt werden muss. Aber wie ist das möglich? Nun am Kopfe dieser Zeilen ist im Nachsatze die Antwort zu lesen.

Hier möge eine kleine Geschichte Platz finden, die mir vor Jahren ein alter Wiener Klavierspieler Hr. v. Turanyi, erzählte. Als einst der junge Liszt in Wien sich hören liess, kam ein alter Landpastor, ein eifriger Klavierspieler und Schüler Hummel's, angeregt durch den grossen Ruf, den der junge Liszt sich schon erworben hatte, nach Wien, um ihn zu hören. Seine Vorstellungen von den Genüssen, die er erwartete, wurden aber, während der Vorträge arg zu schanden, denn statt Freude hatte er nur Verdruss. Da er sich nun nicht gleichgiltig in diese Missstimmung ergeben wollte, machte er am Morgen dem Konzertgeber einen Besuch. Hierbei entfaltete er nun seine ganze Beredsamkeit, das in seinem Innern Erlebte vor und nach dem Konzert freimüthig auszudrücken, mit dem Zusatze, dass wohl sein hohes Alter die Ursache davon sein müsse, dass er das Spiel nicht habe geniessen können. Liszt setzte sich, statt einer Antwort, an's Klavier und spielte dieselbe Sonate von Beethoven, die er in dem Konzert gespielt hatte, aber in einem musikalisch gebundenen Stil und ohne jede Vortragsübertreibung, so dass der alte Pastor gerührt und mit Bewunderung seinen Dank ausdrückte, aber die Frage doch nicht unterlassen konnte, warum er im Konzert so ganz anders gespielt habe. „Ja!“ sagte Liszt, „hätte ich gestern ebenso gespielt, dann würden die Zuhörer mich gewiss als Vergleichsobjekt mit diesem oder jenem Klavierspieler betrachtet haben; etwa: so spielt der R, aber es ist doch noch etwas darin . . . . . . indess fasst der B. die Sache doch viel bedeutender an u. a. m. Das ist mir unangenehm, denn ich will anders spielen, als die Andern.“

Ob dieses Vorkommniss buchstäblich wahr ist oder nicht, muss als unwesentlich bezeichnet werden, da ja Liszt wirklich anders gespielt hat, als die Klavierspieler seiner Zeit, von denen die jüngeren anfingen, seine Unterweisung zu suchen und ihn nachzuahmen. Da aber die Meisten der Nachahmer, weder das Genie, noch die alles umfassenden geistigen Vorzüge ihres Meisters besassen, so ist das Klavierspiel heut zu Tage zwar auf einer technisch hohen aber bedenklich unmusikalischen Stufe angelangt. Nur Verstandes- und Geistesbildung vermögen hier zu helfen.

*) Ebenfalls Klavierfabrik, wie auch der noch folgend genannte Saal zu einer solchen Fabrik gehörte.

Dass man in der Hausmusik so vielfach schlecht und unmusikalisch Klavier spielen hört, liegt nicht allein an dem mechanischen und geschäftsmässigen Unterricht, der ja vielfach in diesem Gewerbe herrscht, sondern grösstentheils mit an der Unwissenheit und Gedankenlosigkeit der Schüler; denn hätten diese einen richtigen Begriff von dem, was eigentlich Musik sein soll, im erziehlichen und bildenden Sinne, so würden sie es ihrem Lehrer oder ihrer Lehrerin ermöglichen, ein höheres Ziel vor Augen zu haben. Der berühmte Komponist Halévy sagte einst: „es giebt keine guten Lehrer, es giebt nur gute Schüler." Das ist insofern wahr, als der gute und der schlechte Schüler den Lehrer antreibt oder ihn gleichgiltig macht. Dass es die Pflicht der Lehrenden wäre, den Schülern das leisere Ohr zu öffnen, sie auf das wirklich Musikalische und dessen Ausdrucksfähigkeit als Gefühlssprache hinzuweisen, wozu schon so manches einfache Volkslied dienen könnte, ist ja zweifellos. Indess was man nicht hat, kann man auch nicht geben; denn die musikalische und allgemeine Bildung vieler Musiklehrenden ist oft ungenügend, so dass sie der Kunst wesentliche Dienste nicht zu leisten vermögen.

J. J. Rousseau (1712—1778) der eigenartige Philosoph, der nach Schiller's Ausspruch „aus Christen Menschen warb"*) war ursprünglich Musiker und musste sich lange Zeit das Nöthige für seinen Unterhalt durch Notenabschreiben verdienen. Er war also nicht verwöhnt und hatte des Lebens Noth kennen lernen, und dabei war er doch stets eifrig bemüht, seine geistigen Fähigkeiten zu vervollkommnen, nach dem Ausspruche eines alten Philosophen, der lautete: dass das Gedächtniss einem Magnet gleiche, denn je mehr dieser der Beschwerung ausgesetzt sei, desto mehr wüchse seine Kraft. Dass er dieses Streben an vielen Musikern vermisste, veranlasste ihn zu dem Satze: „Le Musicien lit peu, et devrait lire beaucoup"**) ein Ausspruch der heute noch Giltigkeit hat. Aber woher kommt es, dass so viele Musiker fast gar nichts den Verstand Bildendes lesen? vielleicht weil ihr eigener Musikunterricht zu mechanisch war und später durch das viele Noten lesen ihre Gedankenthätigkeit derart in Anspruch genommen wird, dass sie für ein anderes Denkgeschäft sich zu ermüdet wähnen.

Würden sie aber die eine Thatsache recht zu beachten wissen, nämlich, dass ein grosser Theil der Gelehrten neben ihrem Berufe sich fleissig mit Musik beschäftigen*) und hierin Anregung, Erheiterung, sowie neue Kraft für ihre Lebensaufgabe gewinnen, so käme gewiss mancher Musiker zu der Erkenntniss, dass das Notenlesen allein noch nicht genügt, die Ansprüche zu befriedigen, die man an die allgemeine Bildung eines Menschen zu stellen hat.

Jede Berufsarbeit, die nicht durch eine Nebenthätigkeit zeitweilig unterbrochen wird, führt zu Einseitigkeit und Schwächung des Urtheilsvermögens. Wie aber die Gefahr vor Einseitigkeit auch in anderen Gebieten erkannt wird, war unlängst in den Zeitungen unter Hochschulnachrichten zu lesen, wie folgt: „Die philosophische Fakultät der Königsberger Universität ermahnt durch Anschlag am schwarzen Brett die Studenten, ausser ihrer Fachwissenschaft sich auch eine allgemeine Bildung zu erwerben. In den ersten Semestern sollen die Studenten die grundlegenden Vorlesungen auch für die benachbarten Fächer hören und allgemeinen Vorlesungen beiwohnen." Und das fand man nöthig, jungen Leuten zu empfehlen, die sich schon die Gymnasialbildung mit Erfolg angeeignet hatten.

Und nun unsere Musiker dagegen, von denen nur wenige eine höhere Schule ganz durchgemacht haben, deren Kunst aber gerade am vortheilhaftesten wirkt, wenn sie von allgemeiner Bildung getragen wird. Vor einigen Jahren führte sich ein junger Tonsetzer mit einem Streichquintett und einem Klavierquartett ganz vortheilhaft ein, und man brachte ihm von vielen Seiten aufrichtige Theilnahme entgegen. Ein wohlwollender älterer Kunstfreund, der in einem Gespräch mit ihm sofort bemerkt hatte, dass seine sonstige Bildung im allgemeinen sehr mangelhaft war, gab ihm den Rath, er solle nun fleissig die deutschen Dichter lesen, um damit seine Lebensanschauungen zu verfeinern, überhaupt sich als Nebenbeschäftigung die Literaturgeschichte erwählen; sein Verstand, sein Geist würde hierdurch eine gewisse Reife und Selbständigkeit erlangen, die nur vortheilhaft auf seine musikalischen Eingebungen und deren kontrapunktische Behandlung wirken könnte.

Der junge Tonsetzer hörte diesen Rath mit einer gewissen Miene des Selbstbewusstseins an und sagte dann lächelnd: „Gedichte lesen, das ist ja sehr langweilig, überhaupt kann ich es beim Lesen nicht lange aushalten, ich finde dabei nichts was mich fesselt." Mit scharfer Betonung erwiderte der andere: „Weil Sie nichts begreifen! Sie sollten aber lesen und immer wieder lesen, aber dann auch über das nachdenken was Sie gelesen haben, um endlich das Gelesene auch ver-

*) Gedicht von Schiller „Rousseau".

**) Der Musiker liest wenig, er sollte aber viel lesen.

*) Man sehe den Aufsatz: „Drei bedeutende Juristen und zugleich verdienstvolle Musikforscher" im Klavier-Lehrer 1890, No. 20 u. f

stehen zu lernen. Dass Bach und Händel grosse Bibelkenner waren, ist bekannt; diese Kenntniss konnten sie nur durch Lesen und darüber Nachdenken und erneutes Lesen mit Hilfe der verschiedenen Erklärungsschriften erwerben und so endlich in die Tiefe des biblischen Geistes eindringen; und welch einen grossartigen Aufschwung gaben sie damit der Kunst! Ihre kontrapunktischen Fertigkeiten allein hätten das nimmermehr zu Stande bringen können.

Von Haydn wissen wir, dass er im Gebet, nicht asketisch, sondern im Sinne des Wortes: „Seid fröhlich im Herrn“, neue Kraft und Sammlung für seine tonkünstlerischen Arbeiten suchte und fand, ein Zeichen innigen Gemüthslebens.

Ed. Hanslick sagt in einer Besprechung der Matthäus-Passion von Seb. Bach unter anderm: „Tiefe Religiosität spricht doch auch aus Beethoven's D-Messe, allein sie ist modifizirt, bereichert durch tausend Bildungselemente, die Beethoven in sich aufgenommen und die er auch im kirchlichen Schaffen weit entfernt ist, von sich abzuwehren.“ Auch ist bis auf die neueste Zeit der Beleg zu finden, dass diejenigen Musiker, die sich in ihrer Kunst besonders ausgezeichnet, es nur ihrer regsamen Geistesentwickelung zu danken haben, die sie in der Poesie, in der Philosophie, überhaupt in dem allgemeinen höheren Bildungsstoff suchten, wie z. B. Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Bülow, Tausig, Rubinstein u. v. a., doch noch Eins: wissen Sie auch, dass Tartini, der berühmte Geiger und grosse Denker, bevor er öffentlich spielte, Gedichte las, um sich in Stimmung zu versetzen? Ja, sich in Stimmung zu bringen! Das ist eine unerlässliche Aufgabe für den Künstler, der ein Werk schaffen will, das als künstlerische That bezeichnet zu werden verdient. Sich in eine solche Stimmung zu versetzen, kann nur der geistigen Regsamkeit gelingen; der Kontrapunkt allein ist dabei nur wie das trockene Brod, das man zwar nicht entbehren kann, das aber nur dann gerne genommen wird, wenn etwas Wohlschmeckendes und Nahrhaftes dazu gegeben wird.“ Damit schloss der alte Herr seine Mahnungen, wandte sich zum Fortgehen und liess den etwas aus dem Takt gebrachten Musiker stehen.

Dass seine Bildung mangelhaft war, mag er wohl in diesem Augenblicke empfunden haben, allein da ihm das soeben Vernommene gar zu neu und unverständlich war und er in der Ueberzeugung lebte, dass seine Kenntnisse in der Musik das Wichtigste für ihn sei, so liess er die Sache auf sich beruhen.

Wenn man einen solchen Fall, der durchaus nicht so selten ist, als man annehmen möchte, etwas näher betrachtet, so drängt sich der Gedanke auf, dass es doch sonderbar ist, dass die Knaben, welche die Volksschule verlassen, um sich einem Handwerk zu widmen, von staatswegen verpflichtet sind, noch mehrere Jahre eine Fortbildungsschule zu besuchen, dass es dagegen von den Knaben der Volksschulen, die sich in eine Musikschule aufnehmen lassen, nicht das Gleiche verlangt wird. Und doch wäre für diese ein Nachbildungsunterricht sehr nothwendig, denn die Vorlesungen über Literaturgeschichte, die in den grösseren Musikschulen stattfinden, sind für so elementar gebildete Schüler viel zu hoch, als dass sie wirklich etwas davon verstehen könnten, da ihnen die nöthige Vorbildung dazu fehlt. Auch tritt noch erschwerend hinzu, dass so manche dieser Schüler von Hause aus eine gar zu platte, prosaische Lebensanschauung mitbringen, um dem Lernstoffe einige Aufmerksamkeit widmen zu können. Dieses Rohe zu verbessern und die elementare Schulbildung zu erweitern, sollten die Schüler immer ermahnt werden, denn nur stufenweise lässt sich ein Viel erreichen. Für die Musiker aber sollte die Mahnung: „Du übst die Hand, so übe auch den Verstand“ ein Sporn sein, tiefer in das Allgemein-Wissen einzudringen.

Aus alten Büchern. XV.

Aus der allgemeinen Theorie der schönen Künste.

Von **Sulzer** (1719—1779).

Ein Wunsch.*)

Bezifferung. Die Bezeichung der Akkorde des Generalbasses durch Ziffern oder durch andere Zeichen heisst Bezifferung. Derjenige, welcher den Generalbass spielt, schlägt mit der linken Hand die Töne des Basses an, mit der rechten Hand aber die, zu den Basstönen gehörigen Akkorde.

Man ist gewohnt, nur die Basstöne durch Noten auszudrücken, die Akkorde aber durch Ziffern, welche über die Bassnoten gesetzt werden.

Es ist nicht zu zweifeln, dass die Bezifferung des Generalbases eine ganz nothwendige sei.

*) Alle diejenigen, welche Dr. Riemann's Aufsatz „Zur Reform der Harmonie-Lehrmethode“ mit Aufmerksamkeit verfolgt haben, wird diese Darlegung besonders interessiren. *E. B.*

Deswegen ist auch zu wünschen, dass die grössten Meister sich vereinigen möchten, die vollkommenste Bezifferung ausfindig zu machen und dieselbe alsdann durchgehends einzuführen. Denn noch jetzt ist die Methode, zu beziffern, nicht nur unvollkommen, sondern auch wankend, indem einerlei Akkorde nicht immer auf einerlei Art bezeichnet werden. Die Unvollkommenheit derselben erhellet daraus, dass es auch bei den mit grösstem Fleiss bezifferten Bässen so sehr schwer ist, alle Fehler zu vermeiden.

Der Begleiter muss, ausser den vor sich habenden Zeichen, noch gar zu viel besonderer Regeln in Acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfordert, dass man zu jeder Bassnote den rechten Akkord nehme, sondern, dass er in der schicklichen Höhe und in der schicklichsten Gestalt genommen werde. Bis jetzt ist noch keine Bezifferung bekannt, die diese beiden Umstände andeutet. So begnügt man sich z. B., den Sextenakkord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben oder unten, oder in der Mitte liegen soll, ob sie verdoppelt werden soll, ob man die Ters dabei verdoppeln, oder ob man die Oktave dazu nehmen soll, wird durch keine Bezifferung angedeutet. Daher entsteht die Nothwendigkeit der erstaunlichen Menge von Regeln, die auch bei bezifferten Bässen noch in Acht zu nehmen sind. Eine andere Unvollkommenheit ist die Menge der Zeichen, die oft zu einem Akkord erfordert werden, von denen noch dazu jedes durch ♯ oder ♭ oder ♮ kann verändert werden, da es dann kaum möglich ist, in der nöthigen Geschwindigkeit sich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, diesen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die besten Meister sich die Sache mit Ernst angelegen sein liessen. Wir wünschten vornehmlich, dass ein Kunstverständiger versuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, dass man über der Bassnote, so oft es angeht, mit einem Buchstaben den Ton anzeigte, dessen Dreiklang oder Sexten- oder Septimenakkord, den eigentlichen zum Bass gehörigen Akkord ausmacht.

Wir überlassen den Meistern der Kunst, dieser Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine solche Art die so gar grosse Anzahl der Bezifferungen oder sogenannten Signaturen nicht zu vermeiden und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Oft werden die Bezifferungen entweder aus Mangel der Ueberlegung oder auch wohl aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben, ohne Not vermehrt, da sie auf durchgehende Bassnoten gelegt werden.

Diese ganze Materie von der vollkommensten Bezifferung verdient von einem erfahrenen Tonsetzer von Grund aus untersucht zu werden, damit einmal eine so gar wichtige Sache zu einer grösseren Vollkommenheit könne gebracht werden.

Eine Anweisung für Bezifferung findet sich, unter mehreren, in Heinichen's Anweisung zum Generalbass.

Auch handelte die Dissertation sur les différentes methodes de l'accompagnement p. M. Rameau, Paris 1742 davon. In dem 2. Theile des Sentiment d'un Harmoniphile, Paris 1756, sind neue Zeichen zur Bezifferung angegeben, welche daselbst dem H. Morembert zugeschrieben werden. Ihre erste Erscheinung veranlasste einen kleinen Streit.

Ums Jahr 1765 machte ein Franzose, Le Dran, eine neue Art von Bezifferung bekannt, von welcher in dem Essai sur la musique anc. et moderne, Paris 1780 Nachricht gegeben wird.

Wer der Erfinder des Generalbasses (bezifferter Bass) sei, weiss Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste nachzuweisen.

Wer den Generalbass lernen will, muss notwendig die ganze Wissenschaft der Harmonie und Modulation genau studiren. Und wenn er dies vollkommen weiss, so hat er noch vieles zur guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muss nicht nur in der Fortschreitung die Quinten und Oktaven vermeiden und jede Harmonie rein angeben, sondern auch die Hauptstimme durch seine Begleitung gehörig zu heben wissen. Denn der Generalbassspieler kann ungemein viel verderben oder gut machen.

Daher macht die Wissenschaft des Generalbasses einen besonderen und weitläuftigen Teil der Musik aus, der von vielen in besonderen Werken vorgetragen worden. Das wichtigste und gründlichste Werk darüber, ist wohl der zweite Theil von Bach's Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, der fast allein dem Generalbasse gewidmet ist.

Man schreibt die Erfindung des Generalbasses insgemein einem Wälschen, Namens Ludovico Viadana zu, welcher im Jahre 1606 zuerst von diesem Basse soll geschrieben haben. Es ist aber wahrscheinlich mit dieser Erfindung, wie mit vielen andern gegangen, die stufenweise entstanden, und erst, nachdem sie merklich angewachsen, als besondere Erfindungen betrachtet worden.

Da die Orgeln sehr alt sind, so ist wahrscheinlich, dass lange vor Viadana, die Orgelspieler nicht blos den Bass und etwa eine Hauptstimme werden gespielt, sondern bisweilen zu richtiger Bemerkung des Tones, oder zu mehrerer Ausfüllung auch noch andere Intervalle dazu genommen haben.

Vielleicht hat Viadana zuerst einige Regeln für ein solches Spielen gegeben und sich dadurch den Ruhm erworben, dass er die Sache selber erfunden habe.

Was die Erfindung des Generalbasses anbetrifft, so will ich solche mit den eigenen Worten eines Geschichtsschreibers der Musik hier erzählen.

„Zu den Zeiten des Viadanae wurden die Motetten mit Fugen, Synkopen, dem geschmückten und gebrochenen Kontrapunkt dergestalt ausgeziert und so einzig auf die Harmonie Rücksicht genommen, dass zwischen der Musik und den Worten keine Uebereinstimmung mehr Statt hatte und die Musik ein Gewirre und Gezerre war.

Diesem Uebel abzuhelfen, erfand Viadana die

Monodieen und Konzerte, und da diese nun nicht ohne Fundament oder Leitfaden bestehen können, so gab er ihnen in dem Bass gleichsam einen Führer, ohne dass sie von dem Organisten erst durften in die Tabulatur gebracht werden.

Konzert.

Dieses Wort hat zweierlei Bedeutung. Es bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen; und bedeutet auch eine besondere Gattung des Tonstücks Im ersten Sinne sagt man: Es ist heute Konzert bei Hofe; ein wöchentliches Konzert.

Im anderen Sinne wird das Wort genommen, wenn man sagt: Er hat ein Violin- oder Flötenkonzert gemacht. In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieser zweiten Bedeutung genommen.

Die Konzerte sind von zweierlei Gattung, die von den Italienern durch die Namen Concerto grosso und Concerto die camera unterschieden werden.

Das erste hat mehrere Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente mit einander gleichsam streiten; und ebendaher (nämlich von dem Worte concertare) hat diese Art der Musik ihren Namen. In solchen Stücken ist eine beständige Abwechselung der Instrumente, da bald dieses, bald ein anderes den Hauptgesang oder die Hauptstimme führt, bald alle zusammen eintreten.

Die Hauptstimmen wechseln so gegen einander ab, dass das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem anderen nach der ihm eigenen Art, bald freier, bald genauer nachgeahmt wird.

Zur Verfertigung solcher Konzerte also hat der Tonsetzer alle Künste des Kontrapunkts nöthig, und da überhaupt die Arbeit mühsam und weitläufig ist, so findet sich selten ein Tonsetzer, der sich damit abgiebt; daher solche Konzerte, besonders in Deutschland, ungewöhnlich sind.

Das gemeine Kammerkonzert kommt desto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein solches Konzert die beste Gelegenheit zu haben, seine Geschicklichkeit zu zeigen. Ein solches Konzert ist also für ein besonderss Instrument, das Klavier die Violine, die Flöte, die Bassgeige, die Gambe u. s. f. gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstückes führt.

Die Einrichtung desselben ist, nach dem, was jetzt gewöhnlich ist, folgende.

Es besteht aus drei Haupttheilen, davon der erste ein Allegro, der zweite ein Adagio und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Teil ist insgemein der längste, der letzte der kürzeste und man kann sich von der Grösse eines solchen Tonstücks aus dem ohngefähren Zeitmaasse, das Quanz dafür angiebt, einen Begriff machen.

Nach seiner Bemerkung hat das Konzert die beste Grösse, wenn der erste Theil etwa 5 Minuten lang, der andere 5—6 und der dritte 3—4 Minuten und also das ganze Konzert eine Viertelstunde dauert.

Jeder Theil fängt mit allen Instrumenten zugleich an und hört auch so auf; in der Mitte lässt sich meistentheils nur das Hauptinstrument hören und hat alsdann blos einen begleitenden Bass, hier und da aber eine sehr einfache Begleitung anderer Instrumente, doch fallen sie auch mitten im Stücke bisweilen wieder ein.

Wem mit besonderen Anmerkungen über die Beschaffenheit dieses Konzertes gedient ist, der kann in Quanzen's Anweisung im XVIII. Hauptstück folgende Paragraphen lesen.

1. In dem Ritornel wird der Hauptsatz, den die konzertirende Stimme hernach ausarbeitet und verziert, vorgetragen. Dieses schliesst in dem Haupttone, ehe der Konzertist anfängt.
2. Hierauf lässt sich die konzertirende Stimme hören und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor oder lässt gar eine andere hören, mit welcher sich der Hauptsatz des Ritornels ganz oder stückweise vereinigt; Je mehr Neues in der Hauptstimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabei in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, desto besser wird es sich ausnehmen. Hingegen steht es nicht gut, wenn die konzertirende Stimme verschiedene Passagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben.
3. Man kann wechselsweise mit 5, 4, 3 und 2 stimmigem Spiel abwechseln. Aber je weniger Stimmen sind, desto mehr muss sich der Gesang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen.
4. Hierbei können mit Ueberlegung allerlei Arten von Kontrapunkten, gebundene und freie Nachahmungen und selbst Canons von allerlei Arten angebracht werden.

Das Konzert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter, denn Niemand kann sagen, was es vorstellen soll oder was man damit ausrichten will.

Im Grunde ist es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. Dezember 1896.

Berlin hat noch immer nicht die zweite Oper, von der seit Jahren so viel die Rede ist, und die so Viele schon haben gründen wollen. Ohne Zweifel wäre es hocherwünscht, wenn neben dem theuren Königlichen Institute eine tüchtige Oper mit gutem Repertoire und billigen Preisen existirte. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass sie sich selbst erhalten würde, wenn man auf luxuriöse Ausstattung und ebensolche Sängerinnen verzichtete. Aber eines ist unbedingt nöthig: eine zielbewusste, durchaus leistungsfähige und für die Sache begeisterte künstlerische Persönlichkeit an der Spitze. Die kann sich dann auch talentvolle Anfänger zu einem tüchtigen Ensemble heranziehen. Einen Kapellmeister aber, der bei einem solchen Unternehmen etwa erst die Repertoire-Opern kennen lernen wollte, oder ein Theater, das von Anbeginn an nur auf Geldgewinn bedacht wäre, sind in solchem Falle unbrauchbar. Von den mancherlei Gründungen, die augenblicklich auf diesem Gebiete hier geplant werden, ist gestern eine in's Leben getreten und, wie es scheint, auch sofort wieder sanft entschlafen. Es wurde im ganzen eine Vorstellung hintereinander gegeben; die auf heut angesetzte zweite ist bereit abgesagt. Herr Carl Meyder vom Konzerthause war der Gründer und Kapellmeister, das Thalia-Theater der Ort der That, die Aufführung der „Lustigen Weiber" das corpus delicti, der Befund: unzulänglich. Warten wir also wieder auf die nächste „zweite" Oper.

Das fünfte Philharmonische Konzert, das vor Weihnachten stattfand, bot ein viel zu langes, aber tief er- und eingreifendes Programm: Byron-Schumann's „Manfred" und Beethoven's 9. Sinfonie. D r Manfred kam zu besonders bedeutsamer Wirkung. Der musikalische Theil war unter Nikisch's Leitung hervorragend. Chor (Ochs' philharmonischer Chor) und Orchester ausgezeichnet, voll tief empfundener Poesie, und die Solisten, Frau Gmür-Harloff, Frau Geller und die Herren Dierich und v. Milde ebenfalls vortrefflich. Den Manfred aber sprach Herr Dr. Wüllner so ergreifend, dass er damit den tiefsten Eindruck hervorrief. Seine Leistung war aus dem vorigen Jahre schon bekannt; sie scheint aber noch eindringlicher geworden zu sein. Auch Frau Lindner-Orban aus Weimar bewährte sich als Astarte sehr gut. Die neunte Sinfonie fand weder die Hörer noch die Ausführenden so frisch, wie es nöthig gewesen wäre. Die Wiedergabe war natürlich gut, wie das bei diesen Kräften selbstverständlich ist, aber ich habe sie doch oft bedeutsamer gehört. Ganz vorzüglich war aber auch diesmal der Chor.

Im Opernhause fand als Sinfonieabend ein Beethoven-Konzert statt, das prachtvoll verlief. Besonders gefiel die selten gespielte zweite Leonoren-Ouverture, die auf das feinste herausgearbeitet war. Hr. Ferruccio Busoni spielte das Esdur-Konzert mit Geschmack und glänzender Fertigkeit.

Im Konzerthause kam durch den von Herrn Kellermann geleiteten Gesangverein das Oratorium „Kain" von Zenger (Text nach Byron) zur ersten Aufführung. Das Werk ist dreissig Jahre alt, und auch leider bereits ziemlich veraltet. Der tüchtige Musiker ist nirgends zu verkennen, aber an Originalität fehlt's gar zu sehr, ebenso, wie an schärferer Charakteristik. Sehr hübsch ist ein Sopranlied, ferner ein Arioso Kains, aber es langt nicht für den Abend. Zudem war die Aufführung nicht genügend vorbereitet. Chor, Orchester und einige kleinere Solisten waren wenig zufriedenstellend und nur Frau Nicklas-Kempner und die Herren Oberhauser und Heinemann erhoben sich über das allgemeine Niveau des Abends. Hr. Heinemann zeigte ein sehr hübsches Charakterisirungsvermögen.

Ein grosses Konzert mit eigenen Kompositionen veranstaltete Reinhold Becker aus Dresden. Er hatte bedeutende Mitwirkende geworben, Frau Nicklas-Kempner, Frau Geller, die Herren Scheidemantel und Thomson (Violine), dazu das Philharmonische Orchester, und bei seiner liebenswürdigen Art, seine Aufgaben in wahrhaft populärer Weise zu behandeln, würde es ihm an dem entsprechenden Erfolge nicht gefehlt haben, wenn er nicht den Fehler begangen hätte, zu viel Gleichmässiges, und zudem überhaupt zu viel zu bringen. Eine Reihe von Liedern machte trotzdem einen sehr günstigen Eindruck.

Die Streichquartettvereinigungen bieten auch in diesem Winter ein reiches Maass von Kammermusik. Das Joachim'sche Quartett hat, wie es scheint, seit langem die Aufnahme jeder Neuigkeit abgeschworen und beschränkt sich auf das alte Repertoire, das es ja, wie alle Welt weiss, mit hervorragender Feinheit zur Ausführung bringt. Das von Hrn. Prof. Holländer angeführte Quartett spielt sich immer mehr in die Gunst des Publikums hinein, und das böhmische Quartett ist mit seinen vorzüglichen Leistungen hier bereits vollkommen heimisch geworden. An dem letzten Quartettabend kam ein Quartett von Nedbal, dem Bratschisten der Künstlervereinigung, zum Vortrag, das sich durch formelle Abrundung, hübsche Erfindung und sprühendes Temperament auszeichnete.

Der Baritonist Hr. Reinh. Hoffmann veranstaltet im Verein mit Frl. Lucky historische Gesangkonzerte, in denen neben modernen Liedern eine grosse Reihe alter Operngesänge und ähnlicher Kompositionen zur Aufführung kommen. Das Programm ist sehr interessant und die Ausführung ganz zufriedenstellend, wenn auch die Stimmen nicht hervorragend schön sind. Jedenfalls bilden diese Konzerte eine angenehme Abwechselung gegenüber den üblichen Gesangsabenden, an denen natürlich kein Mangel war. Wenn ich die Namen Rothmühl, Schultze-Asten, Lilli Lehmann, Messchaert, Wüllner, Niklas-Kempner nenne, so sind das natürlich nur die Spitzen, um die sich eine Anzahl kleinerer und kleinster Sterne gruppiren, die unmöglich hier aufgezählt werden können. Aber ich will diesmal nicht schliessen, ohne noch zweier

interessanter Geiger zu gedenken, die beide aus dem Osten zu uns gekommen sind: Frl. Jaffé und Hr. Lewinger. Sie haben beide durch elegante Technik und warmblütige Auffassung sich rühmlich hervorgethan.

O. Eichberg.

Das Konzert, welches Hr. Georg Bloch mit seinem Gesangverein am 29. November im Saale des Architektenhauses gab, brachte ein gewähltes Programm in wohlgelungener Ausführung. Ensemblegesänge aus E. Kretschmar's Oper „Die Folkunger", Lieder für gemischten Chor von Mendelssohn, Edwin Schultz, R. Franz, A. Riedel und E. Gretry, Sologesänge von Brahms, Franz und Gade, endlich das Finale aus Mendelssohn's „Loreley" bildeten den Inhalt des Programms. Der Chor des Hrn. Bloch imponirt nicht durch seine Masse, erfreut aber durch seine ausgezeichnete Schulung und seinen frischen, lebendigen Stimmklang, er sang die a capella Chöre mit grosser Sicherheit, feiner Nüanzirung und besonders schönem Wohlklange, Ed. Schultz ganz reizendes „Käferlied" und Gretry's „Die Wach ist da" mussten auf stürmisches Begehren wiederholt werden. Unter den mitwirkenden Solisten ist Frl. Meta Meyer rühmend hevorzuheben, sie bot in der Soloparthie der „Loreley" eine hervorragende Leistung; Hr. Domsänger Rieke zeichnete sich in den Soloparthien der „Folkunger" aus und entzückte durch den Vortrag des Gade'schen Liedes „Lebe wohl, liebes Gretchen."

Odysseus' Heimkehr
von August Bungert.
(Erst-Aufführung.)

Dresden, 12. Dezember 1896.

Eine die Leitung unserer Königl. Hofoper ehrende That war die am 12. Dezember erfolgte Erst-Aufführung von August Bungert's „Musiktragödie" Odysseus' Heimkehr. Es war der erste Versuch, das ganze gewaltige Werk dieses Komponisten, in sechs Tragödien die Homerische Welt (Ilias und Odysee) umfassend, auf seine Aufführbarkeit und Bühnenwirksamkeit zu prüfen, und man darf sagen, wenigstens was den zur Vorfürung gelangten, übrigens aber in sich vollkommen abgeschlossenen Theil anlangt, bestand es die Feuerprobe glänzend. Einen stärkeren Erfolg, als den dieses dritten Theils der Tetralogie: „Die Odyssee" — die „Ilias" behandelt Bungert in den zwei Tragödien: „Achilleus" und „Klytemnestra" — hat man hier kaum jemals erlebt. Unter allen Umständen für die Bedeutung dieses Theils des Werthes sprechend, wäre derselbe nur auf seine Echtheit und seine Tragweite für das Gesammtwerk zu untersuchen. An ersterer ist nicht zu zweifeln. Das auf hohe und höchste Ziele gerichtete Streben des Dichterkomponisten, die weil elementare, darum nie versiegende Kraft des zu Grunde liegenden Stoffs genügen allein, die gewaltige Wirkung zu erklären und nun vollends, wenn man eine hervorragend schöne, von echter Begeisterung getragene Aufführung in Anrechnung bringt. Ueber die Bedeutung des Erfolgs für das Gesammtwerk möchte man mit seinem Urtheil allerdings zurückhalten, solange wenigstens, bis man noch das eine oder andere Theilwerk von der Bühne auf sich könnte wirken lassen. Das Ausschlaggebende bei einem solchen gigantischen Unternehmen wird ja stets darin zu suchen sein, ob es dem Dichter gelang, eine Weltanschauung in demselben zum Ausdruck zu bringen. Das macht die Grösse der antiken Dramen Glucks wie die der von modernem, christlichem Geiste erfüllten „Iphigenia" Goethes aus. Dass auch Bungert eine Weltanschauung in seiner „Homerischen Welt" anstrebte, das geht für uns aus „Odysseus' Heimkehr" zur Evidenz hervor. Hier haben wir im Helden den immer irrenden, sehnenden, hoffenden Menschen vor uns, in Eumäos, dem „göttlichen Sauhirten", den Repräsentanten des Pessimismus unserer Tage, in Penelopeia die Erde, das Irdische von der sich niemand ungestraft entfernen darf etc. Dabei schwebte ihm als Vorbild Richard Wagner's Schaffen, im Textinhalt die Nibelungen, in der Diktion des Textes der Tristan vor. Der Meister von Bayreuth hatte es auch versucht, zu den „Müttern" herabzusteigen und es wenigstens im Loge vermocht, eine Gestalt zu schaffen, die das, was er erstrebte, zum Ausdruck brachte. Bungert zog aber auch das Musikalische bei Wagner an, in dessen musikdramatischen Prinzipien glaubte er das Mittel erkannt zu haben, seinem gigantischen Stoff musikalisch beikommen zu können. Damit trug er dem epischen Grundcharakter desselben Rechnung, vielleicht zu sehr; denn das vorligende Werk weist echt dramatische Momente, sprungfertigen Impuls, bewusste rasche Bewegung, entscheidende That nur spärlich auf. Selbst der Höhepunkt, das Erscheinen des Odysseus vor Penelopeia, wird nicht als solcher in praktischer Greifbarkeit herausgearbeitet, sondern mehr episch breit behandelt. Und nichts desto weniger wirken die Vorgänge auf der Scene so gewaltig, dass sie kaum noch der Belebung, Illustrirung durch die Musik zu bedürfen scheinen. Diese beschränkt sich denn auch oft durchaus auf jenen deklamatorischen Gesangstil, den der Bayreuther Meister inaugurirte. So vor allem in dem den Mittelpunkt der ganzen, inhaltlich auf den Schlussgesängen der Odyssee errichteten Tragödie, bildenden 2. Akt, in dem der Held erscheint, als Penelopeia sein Gemahl von den Freiern zum Schwure gedrängt wird. Farbenreicher giebt sich der folgende dritte (Schluss-) Akt, in dem Odysseus des Iphytos' Bogen spannt und das Strafgericht an der wüsten Rotte vollzieht. Hier greift auch der Chor, der bisher in begleitend gehaltenen koloraturverbrämten Najadengesängen und munteren, charakteristischen Hirtengesängen eine nur sekundäre Rolle spielte, kräftig ein. Hier finden sich auch Odysseus und Penelopeia zu regelrechtem Zwiegesang zusammen, während der Komponist doch den Zusammenklang der Stimmen nach Kräften vermeidet, und sich auch nur ein einzigesmal zu einer Art Ensemble (am Schlusse des 1. Akts) versteigt. Haben wir so implicite den allgemeinen Stil der Musik schon als den des letzten Wagner gekennzeichnet, so erübrigt es nur noch darauf hin zu

weisen, dass Bungert sich auch die Benützung leitmotivischer Bildungen nicht entgehen lässt. Nur verwendet er dieselben im Orchester nicht, wie sein Vorbild, in polyphoner Führung und Verwebung, sondern bringt dieselben meist in homophoner Verwerthung, wobei die Instrumentation in den Mittelstimmen nicht selten etwas dürftig ausfällt. Im übrigen aber ist Bungert's melodiöse Erfindung recht beachtlich, und wenn sie auch vorwiegend lyrischen Charakters erscheint, so fehlt doch auch Energie des dramatischen Ausdrucks z. B. in Odysseus' Monologen keineswegs. Zur Aufführung kommend, so gedachten wir ihrer Eingangs schon in lobendster Weise. Es genüge, wenn wir bemerken, dass Schuch am Pulte sass und die beiden Hauptparthien des Odysseus und der Penelopeia in den Händen Scheidemantels und Frau Wittichs in denkbar besten waren. Herr Wachter (Eumäos), Herr Anthes (Hyperion), Frl. Fröhlich (Athene) seien wie die Herren Bruns und Greder (die „Freier" Antinoos und Eurymachos) als Vertreter der nächst wichtigen Rollen noch namentlich angeführt. os.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Hofpianist Alfred Grünfeld erhielt den Kgl. Pr. Rothen Adlerorden IV. Kl.

Der Kaiser hat dem Hofpianofabrikanten Geh. Kommissionsrath Wilhelm Biese und seiner Gattin Konradine, geb. Schwarz, die am 26. Dez. die goldene Hochzeit begingen, die goldene Ehejubiläumsmedaille verliehen. Die feierliche Ueberreichung der Medaille erfolgte nachmittags in der Jerusalemerkirche durch Prediger Prof. v. Soden.

— Die Königlichen Kapellmeister Felix Weingartner und Dr. Carl Muck in Berlin erhielten aus der Hand des Kaisers den Königl. Preuss. Rothen-Adlerorden IV. Klasse, Hofkapellmeister Klughardt in Dessau vom Herzog von Altenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone.

— Prof. Franz Mannstaedt, der jetzige Dirigent des Philharmonischen Orchesters, wird am 1. November 1897 an Stelle des alsdann scheidenden Hofkapellmeisters Rebicek wieder an das Hoftheater zu Wiesbaden zurückkehren, wohin er bekanntlich zum ersten Male von demselben Platz aus berufen wurde, wie diesmal.

— Ueber das jüngste Hofkonzert im Neuen Palais werden dem „Kleinen Journal" folgende Einzelheiten mitgetheilt: Der Kaiser interessirte sich namentlich für die Gesänge des Sängerbundes des Berliner Lehrervereins und ordnete bei der Generalprobe an, man möge die Harfen bei der Abendaufführung möglichst nach vorn placiren, damit die Harfenbegleitung vom Publikum auch deutlich vernommen werde. Im übrigen erwies sich der Kaiser auch hierbei als ein Musikkenner von Fach und hat wiederholt — namentlich bei dem Vortrage der Alt-Niederländischen Volkslieder, deren Text und Melodie der Monarch genau zu kennen schien —, dass das Tempo bald langsamer, bald schneller genommen werden möchte. Nachstehend geben wir das vollständige Programm, dessen Autor der Kaiser ist und das von ihm bis auf das geringste Detail verfasst wurde, wieder. 1. Ouverture zu „Coriolan", L. v. Beethoven. Die Königliche Kapelle. Dirigent: Kapellmeister Dr. Carl Muck. 2. Vier Madrigale aus dem 16. Jahrhundent. a) Fliesset dahin, ihr Thränen, John Bennet. b) Gagliarda, J. L. Hassler. c) Villanella alla Napolitana, B. Donati. d) Amor im Nachen, B. Gastoldi. Der Königliche Domchor. Dirigent: Professor Albert Becker. 3. Zwei Gesänge für Männerchor. a) Rudolf von Werdenberg, F. Hegar. b) Brautfahrt in Hardanger, H. Kjerulf. Der Sängerbund des Berliner Lehrer-Vereins. Dirigent: Professor Felix Schmidt. 4. Vier weltliche Minnelieder aus dem 13. Jahrhundert, für Chor eingerichtet von Albert Becker. a) Lieb im Mai, b) Vergebene Treu', c) Maiengruss, d) An Frau Minne, Fürst Witzlaw. Der Königliche Domchor. Dirigent: Prof. Albert Becker. 5. Sang an Aegir. (Dichtung und Komposition von Seiner Majestät dem Kaiser und König.) Der Königliche Domchor und die Königliche Kapelle. Dirigent: Professor Albert Becker. 6. Vier geistliche Minnelieder aus dem 13. Jahrhundert, für Solo, Chor und Orchester eingerichtet von Albert Becker. a) Gottes Gnade, Meissner. b) Busslied, Tannhäuser. Bass-Solo: Herr Betz, Königlicher Kammersänger. c) Gebet, Fürst Witzlaw, d) Gottes Allmacht, Meissner. Der Königliche Domchor und die Königliche Kapelle. Dirigent: Professor Albert Becker. 7. Zwei Gesänge für Männerchor. a) Spinnlied, H. Jüngst; b) Lützow's wilde Jagd, C. M. v. Weber. Der Sängerbund des Berliner Lehrervereins. Dirigent; Professor Felix Schmidt. 8. Zwei Alt-Niederländische Volkslieder aus „Nederlandtschen Gedenck-clanck", Adrianus Valerius (1626) für Männerchor und Orchester eingerichtet von Kremser. a) Berg op Zoom, b) Wilhelmus von Nassauen. Der Sängerbund des Berliner Lehrervereins und die Königl. Kapelle. Dirigent: Prof. Felix Schmidt. 9. Drei Alt-Niederländische Volkslieder aus „Nederlandtschen Gedenck-clanck", Adrianus Valerius (1626), für Chor und Orchester eingerichtet von Albert Becker. a) Gebet vor der Schlacht. b) Dankgebet nach der Schlacht. c) Sturmlied. Der Königliche Domchor und die Königliche Kapelle. Dirigent: Professor Albert Becker. 10. Ouverture zu „Egmont", L. v. Beethoven. Die Königliche Kapelle. Dirigent: Kapellmeister Dr. Carl Muck. Nach Schluss des Konzertes beehrte der Kaiser, welcher dem Sänger-

bunde des Berliner Lehrervereins für Berg op Zoom und Wilhelmus von Nassauen die Noten aus Hannover hatte kommen lassen, den Dirigenten Herrn Professor Felix Schmidt mit einer längeren Ansprache. Der Monarch erklärte, dass er geradezu entzückt sei von dem wunderschönen Stimmenklang und der künstlerischen Vortragsweise des Vereins; er hoffe, dass es nicht das letzte Mal gewesen, dass er die Herren bei sich gesehen. Ebenso unterhielt sich der Kaiser längere Zeit mit Herrn Professor Becker. Die Dirigenten wurden alsdann zur Hoftafel befohlen, für die übrigen Mitwirkenden war im Nebensaal ein kaltes Buffet mit Sekt aufgestellt.

— Die Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik, vormals J. & P. Schiedmayer in Stuttgart, welche schon anno 1887 das Recht erhielt, das italienische Wappen führen zu dürfen, ist mit Königlichem Dekret vom 28. v. M. der Hoflieferantentitel Sr. Maj. des Königs und I. Maj. der Königin von Italien verliehen worden.

— Die grösste künstlerische That als Pianist hat in Leipzig Hr. Bertrand Roth aus Dreden mit dem Vortrag sämmtlicher Klaviersonaten Beethoven's vollbracht. Um diese Leistung nach Verdienst zu würdigen, bedürfte es eines ausführlichen Artikels, für welchen jetzt der Raum mangelt; aber auch in einem solchen könnte man doch nur schwer einen Begriff von dem Eindruck geben, den eine solche künstlerische Grossthat hinterlässt. Wir wollen heute nur kurz konstatiren, dass Herr Roth seine Aufgaben am 6. Dezember mit dem Vortrag der Op. 109, 110 und 111 zu Ende führte und sich dabei noch in derselben geistigen Frische zeigte, wie am Anfang seiner hochdankenswerthen Interpretationen, deren Werth die Bemerkung, dass in der Wiedergabe namentlich der letzten grossen Sonaten Abweichungen von dem Gewohnten mit unterliefen, nicht im geringsten abzumindern, wohl aber die Achtung vor der selbständigen Auffassung des Künstlers nur noch zu erhöhen vermag. Dass Herr Roth sein Riesenprogramm vollständig aus dem Gedächtniss bewältigte, sei der Vollständigkeit wegen nur beiläufig erwähnt.

(Musikalisches Wochenblatt.)

— Herrn Ferdinand Gleich, dem Nestor der Dresdener Kritik, wurde anlässlich seines 80. Geburtstages (17. Dez.) der königliche Professortitel verliehen.

— Im letzten Sonntagskonzert der Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M. hatte Dvorak's Symphonische Dichtung „Das goldene Spinnrad“ und mit dem Werke auch der Dirigent Herr Kogel einen sehr freundlichen Erfolg.

— Auch in Frankfurt a. M., Der Stadt, welche „wenn sie ausfährt, nur vierspännig fährt“ und von welcher man zu sagen pflegt: „dass ihre Strassen mit Goldstücken gepflastert seien“, scheint das Musiklehrerinnen-Proletariat in bedenklicher Weise aufzutreten, wie sich aus nachfolgenden Annoncen in öffentlichen Blättern schliessen lässt:

„Eine junge Klavierlehrerin erbietet sich wöchentlich zwei Gratisstunden zu ertheilen gegen Gewährung des täglichen Vieruhrkaffees in der Familie.“

„Eine 20 Jahre erfahrene, geduldige, liebevolle Lehrerin lehrt nach leicht fasslicher Methode Klavier, Gesang etc. zu 50 Pfg. Weihnachtslieder können noch einstudirt werden, auch Abends.“

„Gründlicher Klavier-Unterricht wird Sonntags Nachmittags und Abends nach 7 Uhr täglich zu 75 Pf. per Stunde ertheilt; zu anderer Zeit die Stunde 1 Mk.“

„Tüchtige Klavierlehrerin wünscht 2 durch Abreise frei gewordene Stunden neu zu besetzen. Honorar 1,30 Mk.. Fleissige Schüler werden durch Geschenke belohnt. On parle français. English spoken.“

— In Baden-Baden starb am 17. Dezember der Musikschriftsteller Richard Pohl. Er wurde am 12. September 1826 zu Leipzig geboren, studirte in Karlsruhe, Göttingen und Leipzig Naturwissenschaften, Philosophie und Musik und zog nach kurzer Lehrthätigkeit zu Graz 1852 nach Dresden und von dort 1854 nach Weimar, wo er in regem Verkehr mit Liszt stand. In Gemeinschaft mit Fr. Brendel gab er 1856—1860 die „Anregungen für Kunst und Wissenschaft“ heraus und betheiligte sich an der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Als Liszt Weimar verlassen hatte, übersiedelte Pohl 1864 nach Baden-Baden. Als eifriger Anhänger der neudeutschen Musik vertrat er seine Anschauungen, früher unter dem Pseudonym Hoplit, vielfach durch Broschüren und Artikel in Fachblättern. 1853 erschienen von Pohl „Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde“, 1864 eine vierhändige Uebersetzung der gesammelten Schriften von Hector Berlioz und 1883 „Richard Wagner, Studien und Kritiken“. Pohl hat auch einige dichterische Texte für Schumann, Liszt und Berlioz geschrieben.

— In einem der jüngsten Hefte der „Gazette des beaux-arts“ veröffentlicht Dr. Frimmel einen Beethovenkopf von der Hand Moritz von Schwind's. Der Abbildung liegt eine Federzeichnung des genannten Malers zu Grunde, die sich in einem seiner Skizzenbücher erhalten hat und bisher nur im engsten Kreise bekannt war. Die Tochter Schwind's ist die Besitzerin des Blattes, auf dem Beethoven's Kopf vom Maler aus dem Gedächtniss gezeichnet worden ist — so lautet nämlich die Ueberlieferung. Beethoven's düstere Miene und sein wirres Haar sind übrigens augenscheinlich in sehr charakteristischer Weise wiedergegeben, so dass das Blatt ein doppeltes Interesse in Anspruch nehmen kann, als Bildniss Beethoven's und als Werk von Schwind's.

— Der Kaiser von Russland hat dem Professor des Moskauer Konservatoriums, Ippolitow-Iwanov, für die von ihm komponirte Krönungskantate, die beim Besuch der Majestäten in der Duma zur Aufführung gelangte, eine Geldgratification im Betrage von 500 Rubeln angewiesen.

— In Warschau hat die „Musikalische Gesellschaft“ kürzlich ihr 25jähriges Bestehen gefeiert

Sie zählt gegenwärtig 900 Mitglieder und hat eine Jahreseinnahme von 73 000 Rubel.

— In Petersburg ist im Hauptsaale des Kaiserlichen Konservatoriums eine Büste Peter Tschaikowsky's enthüllt worden.

— Der griechische Opernkomponist Xyndias ist in Athen gestorben. Er hatte seine Studien am Mailänder Konservatorium gemacht und drei seiner Opern: „Die beiden Rivalen", „Graf Giuliano" und „Der Parlamentskandidat" hatten auch auf italienischen Bühnen Beifall gefunden. Nach Xyndias Tode hat Griechenland nur noch einen namhaften Opernkomponisten, den Maëstro Spiro Samara, dessen „Märtyrerin" vergangenes Jahr, allerdings mit zweifelhaftem Erfolge, auch in Berlin gegeben worden ist.

Breslau. Der Flügel'sche Gesangverein brachte eine vortreffliche Aufführung des weltlichen Oratoriums „Krösus" von C. Ad. Lorenz. Herr Musikdirektor Flügel hatte das umfangreiche, besonders in den Chorparthien sehr schwierige Werk ausgezeichnet einstudirt und leitete die Aufführung mit Hingabe und schwungvoller Energie. Chor, Solisten und Orchester waren durchaus tüchtig auf dem Platze, und so konnte es denn nicht fehlen, dass der Erfolg des schön orchestrirten Werkes ein durchschlagender war. Der anwesende Komponist wurde durch Hervorruf und Kranzspende geehrt. Allen leistungsfähigen grossen Chorvereinen ist dieses Oratorium, die Schöpfung eines ernsten, reifen Künstlers, dringend zu empfehlen.

(Allgemeine Deutsche Musikzeitung.)

Cassel. Die Gründung eines Vereins zur Pflege der reinen Kirchenmusik ist in jedem Falle ein so mühevolles und gewagtes Unternehmen, dass ein glückliches Gelingen umsomehr für die musikalische Beschaffenheit des Publikums und vor allem des Dirigenten spricht. Herr Musikdirektor Lorenz Spengler, der Gründer und Leiter des Vereins „Musica sacra", hat in dem vor kurzem in der Martinskirche veranstalteten Konzert bewiesen, was eine energische, künstlerische Dirigentenhand und mehr noch ein denkender, das Wesen der Kunst erfassender Geist vermag. Der kleine, aus etwa 10 Herren und 16 Damen bestehende a capella-Chor entzückte durch den reinen, kunstverständigen Vortrag seiner Gesänge, durch tadelloses Einsetzen und sphärenhaftes Verklingen der Töne. Die herrlichen Werke eines Palestrina, Burgk, Lotti, Hassler, Haydn, Hauptmann und Mozart kamen in vollendeter Weise zu Gehör, ein ehrendes Zeugniss für den Dirigenten und die Mitwirkenden.

Leipzig. Im Theatersaal des Krystallpalastes, wo Raoul Koszalsky vor vier Jahren zum ersten Mal gespielt, gab er vor kurzem sein tausendstes Konzert.

— Hr. Prof. Dr. Rob. Papperitz, hochverdienter Lehrer am K. Konservatorium der Musik und Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig, einer der liebenswürdigsten und feinfühligsten Künstler unserer Stadt, beging am 4. Dez. in vollster geistiger Frische seinen 70. Geburtstag.

— Im Liszt-Vereine zu Leipzig wurde im vierten Konzerte die symphonische Dichtung „Rosmersholm" eines 15 jährigen Gymnasiasten Gustav Brecher aufgeführt. Das auf Empfehlung des Hofkapellmeisters Richard Strauss in das Programm aufgenommene Werk soll sich als erster Versuch einer ausserordentlichen Begabung angekündigt haben und wenn auch die Erfindung manchmal an Bekanntes anknüpft, so muss doch die Energie, mit welcher der jugendliche Komponist den einzelnen Stimmungsbildern nachgeht, ebenso die Sicherheit, mit der er den Orchesterapparat im Sinne der modernsten Instrumentationstechnik beherrscht, allgemeine Bewunderung verdienen.

Sondershausen. Hier, wo er seit 1885 in stiller Zurückgezogenheit gelebt hat, ist am 14. Dezember, 74 Jahre alt, der in den weitesten Kreisen zur Anerkennung gelangte Musikschriftsteller W. J. v. Wasielewski gestorben, Polnischen Ursprungs, doch früh germanisirt, hat er auf dem Leipziger Konservatorium seine Ausbildung erhalten und hier, als Schüler Mendelssohn's, Ferd. David's und Hauptmann's, die Grundsätze aufgenommen, die für seine spätere Weiterentwickelung von bestimmendem Einfluss gewesen sind. Späterhin ist er dann in Düsseldorf mit dem Künstlerpaar Schumann in innige Verbindung getreten, und diese Beziehungen haben ihn, der von Haus aus Violinist war und später mehrfach als Chordirigent thätig gewesen ist, zur Herausgabe seiner seither mehrfach und immer in verbesserter Form aufgelegten Biographie Robert Schumann's veranlasst. Vielfache und sorgfältige Studien in deutschen wie ausländischen Bibliotheken über die Geschichte und Entwickelung unserer Bogeninstrumente haben dann jene werthvollen Monographien über die Violine und das Violoncello hervorgerufen, deren Vortrefflichkeit sich in einer Reihe von Jahren erprobt hat. Aus der weiteren literarischen Thätigkeit des Verstorben sei noch seine Biographie Beethoven's erwähnt. Als einer feinfühligen vornehmen Künstlernatur voll Wissen und Geschmack wird sein Andenken in der Musikwelt bewahrt bleiben.

Wien. Der Verein der Musiklehrerinnen veranstaltet Donnerstag den 10. Dez. im Saale Ehrbar ein Schüler-Konzert, bei welchem Schüler und Schülerinnen der Vereinsmitglieder Frl. von Hueber Frl. Kuk, Frl. Pfleger, Frl. Pokorny, Fr. Prof. Pruckner, Frl. Falter, Frl. Scheibler, Frl. Siebenlist und Frl. v. Zipperer mitwirkten.

— Lemberger Zeitungen berichten von einer im dortigen jüdischen Theater neu aufgeführten fünfactigen Oper „Jehuda ha-Levy" oder „Die Sehnsucht nach Zion", Text von Auerbach, Musik von Wolfsthal.

Bücher und Musikalien.

August Haarbeck: „Christenheim“. Eine Sammlung geistlicher Festlieder für Klavier zu 4 Händen. Neukirchen bei Moers, Buchhandlung des Erziehungsvereins.

Die Sammlung enthält 12 unserer schönsten Weihnachtschoräle und Weinachtslieder für 4 Hände derart arrangiert, dass zwei jüngere Spieler sie mit Leichtigkeit bewältigen können. Ausser den allgemein bekannten Weihnachtsgesängen sind in der Sammlung aufgenommen: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „Ich bete an die Macht der Liebe“, und „Es ist ein Ros' entsprungen“. Das Werk ist sehr warm zu empfehlen; wir wollen noch erwähnen, dass es fein und vornehm ausgestattet ist und doch nur den sehr niedrigen Preis von 1,25 Mk. kostet. A. M.

A. Eccarius Sieber: Vorschläge zur zeitgemässen Reorganisation des Unterrichts an den Akademien und Konservatorien für Musik. Zürich und Leipzig, Th. Schröter.

Welches sind die Aufgaben, welche die Konservatorien zu erfüllen haben und wie werden dieselben erfüllt? — ferner: Welche Veränderungen und Verbesserungen sind wünschenswerth? Das sind die beiden Gesichtspunkte, unter denen der Autor sein Werk geschrieben. Er sagt nach beiden Richtungen, — wenn auch nicht immer neu, — manch wahres und beachtenswerthes Wort, er beleuchtet die Ausbildungsmethoden an den Konservatorien, er weist auf das Gute und Vorzügliche einzelner Disciplinen hin, er zeigt aber auch das Schablonenhafte, das sich an vielen Kunststätten breit macht und findet den schwächsten und angreifbarsten Punkt in der Mangelhaftigkeit bei der Ausbildung zum Lehrberuf. Wohl hat der Autor Recht, dass viele Konservatorien nach dieser Richtung ihre Aufgabe nicht lösen, dennoch scheint er sich hier nicht genügend informirt zu haben. Er nennt als einziges das Dresdener Konservatorium, welches in neuerer Zeit Kurse für Unterrichtsmethodik eingerichtet habe. Aber lange vor diesem bestanden in Berlin die Seminare von Prof. Kullack, von Prof. Breslaur, letzterer hat es sich zur besonderen Aufgabe gestellt, methodisch geschulte Lehrer und Lehrerinnen auszubilden; ferner wäre das Seminar von Klauwell in Köln zu nennen und verschiedene andere. Auf des Autors Vorschläge zur Besserung und zu besserer geistigen Belebung des Unterrichts einzugehen, fehlt uns hier der Platz, er giebt da manchen dankenswerthen Wink und es kann vielen Leitern von Musikschulen nur gerathen werden, das Büchlein zu studiren. Verschiedene der von ihm angerathenen Kurse für die Unterrichtsmethodik finden sich bereits in eingehenden Artikeln in dem Werke: „Methodik des Klavier-Unterrichts“ von Prof. Breslaur bearbeitet. A. M.

Anregung und Unterhaltung.

Goldmark's „Heimchen am Herd“ wird in Für und Wider stark umstritten. Den freundlichen Stimmen über die Oper stehen auch weniger sympathische gegenüber. Diese Meinungsverschiedenheit erstreckt sich aus dem Publikum auch in die Fachkreise. Die „N. Hamb. Ztg.“ hat eine Rundfrage „Wie denken Sie über Goldmark's ‚Heimchen am Herd‘?“ an angesehene Musiker gerichtet. Hier einiges aus den Antworten.

Der einflussreiche Musikschriftsteller Leipzigs, Herr Fr. R. Pfau, schreibt:

„Meiner Ansicht nach kann ein nur einigermaassen kritisch angelegtes oder auch nur ästhetisch empfindendes Gemüth sich über das „Heimchen am Herd“ doch nicht im unklaren sein; der Text ist ganz verfehlt und spiegelt die harmlose, liebenswürdige Kleinmalerei des Dickens'schen Romanes in keiner Weise wieder, im Gegentheil, er bringt eine Menge fremdartiger Zuthaten hinein, die zum Theil durchaus nicht von feinem Geschmack zeugen, und die Musik ist styllos in sich, sowie im Hinblick auf das Süjet, ausserdem erfindungsarm. Ich habe das Gefühl, dass Goldmark mit dem „Heimchen“ Humperdinck's „Häusel und Gretel“ nachahmen, vielleicht sogar übertrumpfen wollte, wenn aber jene echt deutsche Märchenoper durch ihre natürliche poetische Kraft wirkt, so erzielt Goldmark seinen „Heimchen“-Erfolg durch die beiden geschickt entworfenen Schlussbilder des zweiten und dritten Aktes. Derartige Aeusserlichkeiten wirken ja stets auf die grosse Menge, und sie ist es doch schliesslich, in deren Händen die Lebensfähigkeit eines Bühnenwerkes zum grossen Theil ruht.“

Ein weiteres Urtheil aus der Metropole der musikalischen Intelligenz giebt Herr Professor Bernhard Vogel, dessen Musikerbiographien weit bekannt sind:

A. „Das Heimchen am Herd ist nicht viel werth!
Es ist zu verweisen in's alte Eisen!“

B. „Das Heimchen am Herd ist Goldes werth!
Es ist zu preisen in tausend Weisen!“ —

C. „Gemach, Kollegen vom Federkiel,
Nur nicht im Lob, nicht im Tadel zu viel!
Goldmark war niemals Original!
Nie hat er empfunden Gewissensqual,
Die Style durcheinander zu mischen
Und sich das Beste herauszufischen
Und doch, die edelen Melodien,
die sinnig am Ohr vorüberziehen
Und dringen oft selbst in's Herz hinein,

Sie sollten uns hoch willkommen sein!
Nach dem italienischen Pathosplunder,
Wie thut es wohl, wenn frisch und munter
Einmal die Opernweise erklingt
Und nicht bloss Eh'bruch und Todtschlag besingt!
Seid froh, dass euch nun ward beschert
Das liebliche, sinnige ‚Heimchen am Herd'!"

Eine Stimme aus Dresden, die des Dr. Arthur Seidl, spricht:

„Carl Goldmark's „Heimchen am Herd" mit Humperdinck's „Hänsel und Gretel" auch nur in einem Athem zu nennen, zeigt, dass man Humperdinck trotz aller Aufführungen ganz und gar nicht verstanden hat."

Wesentlich günstiger äussert sich in Dresden der erste Hofkapellmeister der dortigen Oper, Herr Generalmusikdirektor Hofrath Ernst Schuch. Er schreibt:

„Seit langen Jahren stehe ich Meister Goldmark freundschaftlich so nahe, dass eine lobende Besprechung seines Werkes aus meiner Feder niemand sonderlich beachten würde; dem lieben Freunde aber, der so viel Bedeutendes geschaffen, durch irgend welche Bedenken wehe zu thun, brächte ich nicht über's Herz. Die Thatsache, dass ich sein Werk zur Annahme empfohlen und mit Lust und Liebe einstudirt und geleitet habe, ist ja auch an sich genügend, um mich von einem eingehenden Urtheile zu entbinden."

Ist so bei Schuch das Wohlgefallen an dem Werke noch nicht deutlich zu erkennen, so lässt die Antwort seines Kollegen Hans Richter in Wien irgend welchen Zweifel nicht mehr zu:

„Mir gefällt die Musik zur Oper ‚Das Heimchen am Herd'."

Auch Ernst Possart's Antwort kann man als indirekte Zustimmung ansehen. Sie lautet:

„Die Annahme der Oper für die hiesige Königliche Hofbühne beweist, dass ich der Meinung bin, Goldmark's neueste Schöpfung dem Publikum nicht vorenthalten zu dürfen."

Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als Das, und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen.

* * *

Es kann Einem nichts Schlimmeres passiren, als von einem Halunken gelobt zu werden.

* * *

Eher sollte man überhaupt nicht urtheilen, ehe man nicht ein Stück in seiner vollkommensten Ausführung sich denken kann oder es so gehört hat.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

In der Dezember-Sitzung sprach Herr Professor Herrmann Schröder über das Thema: „Charakter der Töne und Tonarten, übertragen auf das Gebiet der Farben, und eine hieraus entstehende neue Farbenharmonie." Der Vortragende erwähnte die bereits im Alterthum von Chinesen und Persern, in der Neuzeit von Castel und Unger aufgestellten Systeme einer Vergleichung der Töne mit den Farben. Unger zerlegt das Sonnenspektrum in zwölf Farbennüancen und setzt diese mit der chromatischen Tonleiter in Analogie. Diesem System stellt Schröder das seinige gegenüber, welches, der Verwandtschaft der Töne entsprechend, die Reihe der Farben der Reihe der Quinten gleichsetzt. Zum Belege weist er nach, dass beim alten System die drei Farben, welche den drei Tönen eines Dur- oder Moll-Dreiklangs analog sind, in ihrer Mischung überall unschöne, erdbraune Färbungen ergeben, während im neuen System die Mischfarben aller consonirenden Dreiklänge klare und schöne, diejenigen der dissonirenden Akkorde hingegen unschöne, bräunliche sind. Indem der Vortragende noch zahlreiche weitere Resultate seines Grundgedankens ausführte und durch mannigfache Farbenbilder anschaulich machte, gewann er das lebhafte Interesse seiner Zuhörer. Es folgten Harmonium-Vorträge von Herrn Richard J. Eichberg. Er leitete dieselben durch eine Besprechung der Bedeutung des Harmoniums ein, welches noch heut von den Meisten unterschätzt und als ein blosses Surrogat der Orgel für speziell kirchliche Musik betrachtet werde. Ursache sei die Unkenntniss der wahren Spielart, dieses Instrumentes, durch welche ein ungeahnter Reichthum an Nüancen erschlossen werde. An zweien aus der Niederlage des Herrn Köppen hierselbst stammenden Harmonieen erläuterte Herr Eichberg die zwei verschiedenen Konstruktionsarten: das amerikanische Saug- und das französisch deutsche Drucksystem, und spielte zur Veranschaulichung der Wirkungen eine Reihe von Stücken verschiedenen Charakters, die höchst beifällig aufgenommen wurden.

Dresdener Musiklehrer-Verein.

Während um die Weihnachtszeit Theater- und Konzertbesuch erheblich nachlassen, versammelte der erste Aufführungsabend des Tonkünstlervereins eine gegen früher noch vergrösserte Zuhörerschaft, an ihrer Spitze in gewohnter Weise den allverehrten Monarchen nebst seinem erlauchten Bruder und Prinzessin Mathilde. Mendelssohn's B-dur Sonate op. 45 für Klavier und Violoncell, trotz abgeblasster einzelner Partien ein noch immer freundlich anmuthendes Werk, machte den Beginn. An der fein geglätteten Wiedergabe waren die Herren Sherwood und Böckmann betheiligt. Des Cellokünstlers Delikatesse gerieth mit der straffen lebendigen Haltung des Pianisten nur im letzten, auf Kosten der Klarheit beschleunigten Allegro etwas in Widerspruch. Das nun folgende Streichquintett in F-dur von Anton Bruckner trug nicht den Vermerk „zum ersten Male". Demungeachtet dürfte es der Mehrzahl der Hörer neu gewesen sein. In mehr als einem Sinne brachten die Herren Rappoldi, Blumer, Remmele, Spitzner und Grützmacher dem am 16. Oktober d. J. heimgegangenen Wiener Tondichter ein Todtenopfer, indem sie ihre meisterliche Kunst für das Quintett einsetzten. Vergebens! Das Sprunghafte in Bruckner's Schaffen tritt in der Kammermusik, wo es auf die organische Entwickelung

keimfähiger Themen ankommt, viel schärfer zu Tage als auf sinfonischem Gebiete. Auf den blendenden Farbenreichthum des gewaltigsten orchestralen Apparats muss er hier verzichten, keine noch so genialen Kombinationen kommen hier zu Hülfe, um die Verstimmung des aufmerksamsten Hörers über den Mangel an logischem musikalischen Denken zu mildern. Beim ersten und letzten Satze ganz besonders hatte man den Eindruck, den ein ziel- und zwecklos vom Wege abirrender Wanderer macht. Es will sich kein plastisch Gebild gestalten. Ganz abgesehen von der fehlenden Tragkraft thematischer oder motivischer Erfindung, von dem Mangel an Wohlklang in der Führung der Stimmen macht die fortgesetzte Unterbrechung des musikalischen Satzes das musivische Arbeiten Bruckner's geradezu peinvoll fühlbar. Einzig das breitzügige gesangvolle Adagio lässt an dem Gestaltungstalent des Komponisten nicht verzweifeln und entfaltet in seinen edlen melodischen Linien erquickliche Musik. Nur flüchtig taucht solche noch am Ausgange des ziemlich undisziplinirt sich gebenden Scherzo auf. Für die Hingabe der Ausführenden giebt es kaum Worte genug der Anerkennung; ihr gestern entsprechenden äusseren Ausdruck zu geben, verwehrte lediglich die Natur der Gabe. Leicht gewonnen Spiel hatte unter solchen Umständen der Schlussmacher des Abends, Herr von Beethoven, obwohl er mit einer verhältnissmässig harmlosen Jugendschöpfung zu Worte kam. Sein Quintett op. 16 für Klavier und Blasinstrumente ist ersichtlich unter dem Einflusse des wunderherrlichen Mozart'schen Es-dur-Quintetts entstanden, dem es an Musikgehalt nicht völlig ebenbürtig ist. Aber er reicht wahrlich aus für ein behagliches Geniessen an reizvollem (im Andante Beethovenisch vertieften) Tonspiel. Trefflich war der Zusammenklang der Blasinstrumente, vertreten durch die Herren R. Schmidt (Oboe), Lange (Klarinette), Krellwitz (Horn), E. Schmidt (Fagott), und am Flügel bewährte sich Herr Schmeidler auf's neue als feinfühliger Kammermusikspieler. F. W.

Programme von Schüleraufführungen.

Obgleich die Veröffentlichung der Programme von Schülerprüfungen sich vielen Beifalls zu erfreuen hat, so sehe ich mich doch genöthigt, die bisherige Form der Veröffentlichung aufzugeben, da die Einsendung der Programme sich derart häuft, dass kaum genügender Raum für das übrige Material der Zeitung bleibt. — Um die nützliche Einrichtung nun zu erhalten, bitte ich die Veranstalter von Schüleraufführungen von jedem Programme 1000 auf dünnem Papier gedruckte Exemplare an die Buchdruckerei Rosenthal & Co., N. Johannisstr. 20, zu senden, die ich gratis dem „Klavier-Lehrer" beilegen, auch in einer redaktionellen Notiz auf dieselben hinweisen will.

Emil Breslaur.

Anzeigen.

Soeben erschienen!

Fünf Lieder:

für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte.
Componirt von

Eugen Hildach op. 20.

No. 1. **Wintermorgen.** „Die Flocken fallen". (Fmoll) 1,20
„ 2. **In der Heimath.** (Gdur, Edur) . . . à 1,20
„ 3 **Mädchenlied.** „Drunten auf den Gassen". (Emoll, Fismoll) . . . . à 1,—
„ 4. **Schlosserlied.** „Ein Schlösslein will ich feilen". (Gdur, Fdur) . . . . . à 1,20
„ 5. **Bitte.** „Ach wüsstest du wie thränenbitter". (Dmoll, Emoll) . . . . à 1,—

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Soeben erschien:

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender 1897.

19. Jahrgang.
— 2 Bände. —
Eleg. geb. Pr. M. 2.

Raabe & Plothow,
Musikverlag,
Berlin W., **Courbièrestr. 5.**

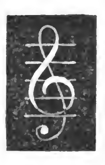


Pianinos
von 440 Mk. an.
Flügel.
10jährige Garantie.

EMMER

Harmoniums
von 90 Mk. an.
Abzahlung gestattet. — Bei Barzahlg. Rabatt u Freisendg.

W. EMMER, Berlin C., Seydelstr. 20,
Pianoforte- und Harmonium-Fabrikant.



Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung.
(Rob. Lienau.)
Berlin W., Französischestr. 22/23.
Grosses Musikalienlager —
Leihanstalt
Günstige Bedingungen — Wohlfeile Preise.
Reiche Auswahl von
Kammermusik.



[72]



Kewitsch-Orgel-Harmonium

I. Fabrik. Gr. Lager u. Reparatur-Werkstatt. Feste und billige Preise.

Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.

Berliner Konservatorium
und
Louisenstr. 35 **Klavierlehrer-Seminar, Berlin,** Louisenstr. 35.

Unterrichtsgegenstände: Klavier, Violine, Violoncell, Gesang, Orgel, Harmonium (von den ersten Anfängen bis zur Konzertreife), Theorie, Komposition, Musikgeschichte und

vollständige Ausbildung für das musikalische Lehrfach.

Das Direktorium macht es sich zur Pflicht, Schülern, die ihre Studienzeit mit Erfolg beendet, durch Anstellung am Konservatorium und Empfehlung nach aussen, die Wege zu sicherer Lebensstellung zu ebnen.

Der Unterricht wird in deutscher, franz. u. engl. Sprache erteilt.

Prospekte frei. Prof. **Emil Breslaur.** Sprechstunde 5—6.

Flügel, Pianino, Harmonium.
Grösste Fabrik dieses Namens.

Pianoforte-Niederlage in Berlin S.W. bei **Oscar Agthe**, Wilhelmstr. 11.

„Schiedmayer, Pianofortefabrik"

vormals **J. & P. Schiedmayer,** Kgl. Hoflieferanten, **Stuttgart.** [27]
Hauptniederlage für **Harmonium** in Berlin bei **Carl Simon, Markgrafenstr. 21.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Entstehung der Tonleitern und deren muthmassliche Weiterentwicklung in der Zukunft.

Von Professor **Hermann Schröder.***)

Die Erfindung eines Tonmaterials, welches zu einer melodischen Reihe von Tönen gehört, die den Namen Tonleiter trägt, soll hier zunächst vom rein natürlichen und ästhetischen Standpunkt aus betrachtet und verfolgt werden; die künstliche und wissenschaftliche Seite hierüber wird erst in zweiter und dritter Linie berührt. — Denn, erst müssen Naturanlagen beim Menschen vorhanden sein, ehe er solche zur Kunst ausbilden kann; ist die Kunst bis zur allgemeinen Anerkennung gereift, erst dann ist sie berechtigt einer wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen zu werden, welche hierauf Regeln, Zahlen und Beweise zu ihrer Lebensfähigkeit, Pflege und Erhaltung feststellt. Daher der wahre Ausspruch: Erst die Praxis, dann die Theorie.

Ein unerklärlicher Trieb oder Instinkt, der im Menschen wohnt, lehrte dem Urmenschen das Sprechen und dem Sprechenden auch das Singen. — Der Gesang, welcher aus dem innern Gefühle als Ausdruck des Wohlbehagens und der Freude entspringt und damit eine veredelte Sprache wird, konnte sich anfangs wohl nur durch bestimmtere, reinere und gedehntere Töne vom Sprechen unterscheiden und kundgeben.

*) Hierzu eine Noten-Beilage.

Wie nun die Natur selbst in ewigen Gesetzen besteht, wie sie den Ton mit seinen unendlichen Theilungen geschaffen hat, so hat sie auch die menschliche Stimme mehr oder weniger mit solchen Gaben ausgestattet, die den Bestimmungen der Natur entsprechen und dem Tone mit seinen Theiltönen bis zu einer gewissen Grenze hin angepasst sind. Die Stimme des Weibes klingt 7 Tonstufen höher, als die des Mannes. — Hiermit ist schon der gleichklingende 1. Theilton oder das Intervall der Octave gefunden, welches der Entwicklung eines jeden Tonsystems zu Grunde liegen muss. — Angenommen, ein Naturmensch, der seinen Gesang nur in einzelnen Tönen übte, will seine Stimme zu einem höhern Ausdruck anheben, etwa bei einem Ruf in die Ferne, so wird er, wenn auch erst nach einigen Versuchen, instinktiv zum nächstverwandten Ton, also zur Quinte gelangen.*)

*) Diese Vermuthung wird bestärkt durch die Thatsache, dass selbst Geräusche für geübte Ohren oft ihre bestimmbaren Töne haben, zu denen sich je die Quinte oder auch die Octave als Beiton gesellt; z. B. das Rauschen des Wassers und des Waldes, das Heulen des Windes, das Rollen eines Wagens u. s. w.: sehr deutlich auch für weniger geübte Ohren das

Mit dem Intervall der Quinte wäre eigentlich schon Alles gewonnen, woraus Musikgelehrte eine Tonleiter konstruiren, nämlich durch fortgesetzt übereinander gebaute Quinten und den daraus erhaltenen Tönen stufenweis geordnet. — Der Naturmensch ist aber sicher nicht auf solche Berechnungen gekommen, in denen er schliesslich ein Komma oder ein Limma abziehen muss, um den wiederholt reinen Ton zu erhalten; er hat seine mathematischen Berechnungen im Ohre. — Sein Gesang wird naturgemäss weiter entwickelt, dadurch, dass er als Ton eines erhöhten Ausdrucks nicht die zweit-höhere Quinte, sondern die Oktave des Grundtones trifft. — Mit Grundton und Oktave sind die Endpunkte einer Tonleiter gefunden und mit der Quinte die Mitte derselben im goldenen Schnitt.**) Dies wenige Material, besonders Grundton abwechselnd mit der Quinte oder auch Quinte abwechselnd mit der Oktave haben, im Alterthum Jahrhunderte hindurch als Grundlage einfacher Volksweisen und rezitirender Gesänge gedient, die bei unkultivirten Völkern, auch bei altkirchlichen Ritualgesängen noch heutigen Tages zu finden sind.

Sehr wahrscheinlich wird auch der Natursänger nicht immer den für seine Stimme geeigneten oder normalen Anfangston getroffen haben. Bei zu hohem Einsatz wird ihm die obere Octave in der Stimme versagt sein, bei zu tiefer Intonation aber ist er vielleicht bis zur Terz über die Oktave hinaus gekommen. Mit einer gewissen Kunstfertigkeit wird er diese auch als Mittelton zwischen Grundton und Quinte haben einschalten können. Dies konnte natürlich nur die grosse Terz gewesen sein, wenn man erwägt, wie schwer es oft zivilisirten Menschen wird, die kleine Terz vom Grundton aufwärts singen zu müssen. Dass es hiernach dem Naturmenschen leicht gewesen sein mag, einen zweiten, kleineren Zwischen- oder Verbindungston, die Sekunde, zwischen Grundton und Terz zu finden, ist wohl anzunehmen. Jedenfalls ist diese mit einer leichten Zwischensilbe des gesungenen Wortes zusammengefallen. Ein weiterer Versuch, auch zwischen Terz und Quinte einen Verbindungston zu erzielen, wird ihm aber misslungen sein, weil ihm der Schritt von der Terz zur Quinte ein z naher war, und halbe Töne zu treffen, ausser dem Bereiche seiner einfachen Kunst lag.

> Es sei bemerkt, dass einer sogen. Naturstimme das Singen und Treffen kleiner Intervalle in unterer und mittlerer Lage schwerer wird, als in hoher. In dieser pressen sich die Halbtöne von selbst heraus. Die Stimmanlagen des Menschen scheinen sich hiernach in der That den Naturtönen anzupassen, deren Intervalle sich nach oben zu auch immer mehr verkleinern.

Wohl aber wird der Natursänger einen erhöhteren Ausdruck seines Empfindens durch einen über der Quinte liegenden Ganzton, die Sexte, haben geben können. Dieser mag zunächst mit der Quinte im Wechsel aufgetreten sein, wodurch wieder ein kleiner Fortschritt seiner Kunst- und Kehlfertigkeit gewonnen wurde.

Mit diesem Material: Grundton, Sekunde, Terz, Quinte und Texte, ist die älteste 5-stufige Tonleiter der Chinesen, Assyrer, Kelten (oder Gallier) hergestellt, entsprechend den wohlklingenden Tönen der Naturtonreihe im 8., 9., 10., 12. und 13. Obertone. Die unbrauchbare Quarte und die in der Höhe liegenden Halbtöne, kleine und grosse Septime, wurden noch unberücksichtigt gelassen:

c d e g a (c).

Mit dieser Tonleiter wurde ein System geschaffen, welches schon Jahrtausende v. Chr. bekannt war, und jenen Volksstämmen als Grundlage zu ihren einstimmigen Gesängen und Volksweisen diente. (S. Beisp. A, 1.) Im Abendlande wurde es durch die einwandernden Kelten verbreitet; es ist hier besonders in altschottischen Liedern wieder zu finden, die sich meistens in diesen Tönen bewegen. Solche in Moll mit kleiner Terz und kleiner Sexte sind einer späteren Zeit zuzuschreiben. Auch Komponisten unserer Zeit lieben es mit diesen einfachen Tönen zu charakterisiren, z. B. C. M. v. Weber in der Ouverture zu „Turandot“. (S. Beispiel A, 2.) F. Mendelssohn in der „Hebriden-Ouverture. (S. Beisp. A, 3.) Richard Wagner im Feuerzauber der „Walküre“ (S. Beispiel A, 4) u. A. m.

Schon als die Chinesen und Kelten längst die 7-stufige Tonleiter und chromatischen Töne kannten und sie an ihren Instrumenten eingeführt hatten, behielten sie doch im Gesang ihr altes 5-stufiges System bei. Als Grund- oder Normalton hatten sie nicht C, sondern F, der bei den Chinesen bis auf den heutigen Tag noch als solcher gilt.

Ueber die Feststellung dieses Normaltones berichten chinesische Geschichtsforscher Folgendes:

Als nach vielen Kämpfen und Wirren im

äolsharfenartige Summen der Thelegraphendrähte; in welchem man die Obertöne bis zur Terz hin wahrnehmen kann. — Solche Töne oder Laute der Natur sind aber nicht abgegrenzt in Ganz- und Halbtonschritten, sondern sie werden, wenn sie nicht zufällig auf einer Tonhöhe stehen bleiben, unbegrenzt und heulend auf- und niedergetrieben.

**) Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass der goldene Schnitt nicht nur in der Quinte zwischen der Oktave, sondern in jedem Mitteltone einer aufeinanderfolgenden Dreiton-Gruppe der Naturtöne zu finden ist.

Compositionen von ALBERT FUCHS.

a) Für Gesang:

Op. 15. **Lieder für eine Singstimme** — hohe und tiefe (Original-)Ausgabe. Heft I: 1. Seerosen (L. A. Frankl). 2. Fahrendes Volk (K. Stieler). 3. Am Strande (K. Stieler). Heft II: 1. Auf der Wacht (K. Stieler). 2. Wunde Heimkehr (K. Stieler). 3. Walküren (J. Winter). (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 16. **Bergsagen.** Ein Liedercyklus. Gedichte von Karl Stieler. (Mittlere oder tiefe Lage.) 1. Sonnwendnacht. 2. König Watzmann. 3. Der Untersberg. 4. Im Isarthal. 5. Der Goldbrunnen in der Jachenau. 6. Eiserne Zeiten. 7. Am Brünnstein. 8. Am Breitenstein. 9. Morgendämmern. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 18. **Minneweisen.** Gedichte von Karl Stieler. Hohe und tiefe (Orig.-)Ausgabe. 1. Frauenminne. 2. Das ist wohl eine alte Lehr'. 3. Im Rosengärtlein. 4. Auf Waldeswegen. 5. Zwiesprach. 6. Frühlingsabend. 7. Fahr' wohl. 8. Der Trauten. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 19. **Zehn Lieder.** (Aus Karl Stieler's „Wunderzeit".) Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. — 1. Botschaft. 2. Verhängniss. 3. Komm! 4. Aus den Nibelungen. 5. Nächtliches Wandern. 6. Sehnsucht. 7. Am Bache. 8. Abendgang. 9. Dein. 10. Am Herde. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 21. **Drei Lieder.** 1. Ein Kuss von rothem Munde (Walther von der Vogelweide). 2. Frauenchiemsee (Karl Stieler). 3. Einem Gott gleich (Adolf Frey). — Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 22. **Drei Lieder.** — 1. Im October (Em. Geibel). 2. Das Geheimniss (A. F. v. Schack). 3. Frühling im Herzen (Arnold v. d. Passer). Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. (Dresden, L. Hoffarth.)

Op. 23. **Lieder für eine Singstimme.** — Heft I: 1. Böser Reif hat sich gebettet. (Aus den südslavischen Volksweisen von E. Harmening.) 2. Orientalisch (A. F. v. Schack). 3. Notturno (A. F. v. Schack). — Heft II: 1. Sonett (Paul Jensen). 2. Seit ich von dir, Junglieb, geschieden (Karl Stieler). 3. Winternacht (A. F. v. Schack). Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 24. **Zehn Romanzen und Balladen.** 1. König Holger (Grf. Schack). 2. Ragnars Tod (Grf. Schack). 3. Das wilde Gejaid (G. v. Schulpe). 4. Lied Ralfs vom Rhein (F. Dahn). 5. Der Daxelhofen (C. F. Meyer). 6. Lied des Châtelain de Coucy (übersetzt v. A. F.). 7. Ein Lied Chastelards (C. F. Meyer). 8. Spanische Romanze (Uhland). 9. Kleopatra's Lied (P. Heyse). 10. Das Thal des Espingo (P. Heyse). (Leipzig, M. Brockhaus.)

Op. 29. **Acht Lieder.** 1. Ständchen (Molière). 2. Der rothen Rose gleicht mein Lieb (Burns). 3. Noch weisst du's nicht (Stieler). 4. Sehnsucht (v. Winter). 5. Süss sind die Laute all (Grf. Schack). 6. Mägdeleins Lied (Stieler). 7. Ueber Tod und Schicksal (P. Heyse). 8. Neue Liebe (Geibel). (Leipzig, M. Brockhaus.)

Op. 31. **Vier Lieder.** 1. Serenade (Rittershaus). 2. Sommernacht (Ambrosius). 3. O rausche mein Bächlein (Burns). 4. Geweihte Stätte (J. G. Fischer). (Erscheint demnächst.)

Op. 32. **Tre Canzonette.** (Parole di Ada Negri.) 1. Te solo. 2. Notte. 3. Nevicata. (Mailand, G. Ricordi & Cie.)

— **Canzonette alla Veneziana.** Alt-Italienische Canzonen vom Anfang des 18. Jahrhunderts, nach den in der Musikaliensammlung S. M. des Königs v. Sachsen enthaltenen Manuscripten bearbeitet und übersetzt. — 1. Augeletto. 2. Fra mille pene. 3. Solo amor. 4. Ogni giorno. 5. Di rosa un bottoncin. 6. Amor fuor di casa. 7. Se mi parlava. 8. Il più crudel affanno. 9. Dimmi, giovannottin. 10. Oh Dei, quel pena io sento. 11. Non state a imbellettar. 12. Via cortigiani. (Italienische und deutsche Texte.) (Mailand, G. Ricordi & Cie.)

Op. 20. **Duette** für zwei mittlere Stimmen und Clavier (eine Frauen- und eine Männerstimme). — 1. Mondnacht (A. v. Hörmann). 2. Barcarole (A. F. v. Schack). 3. Minnelied (Karl Stieler). (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 14. **Vocalisen und Etuden** für Alt oder Bass, 2 Hefte. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 4. **Tod der Sappho.** Gesangsscene für Alt mit Orchesterbegleitung. Clavierauszug. (Leipzig, Rieter-Biedermann.)

Op. 8. **Ratcliff.** Gesangsscene für Bass oder Bassbariton mit Orchesterbegleitung. Clavierauszug. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Op. 10. **Altdeutsche Lieder für 4 St. Männerchor.** 1. Das Strassburger Mädchen. 2. Marienlied. 3. Sie können's nehmen, wie sie wollen. 4. Fuge. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Mit dem Intervall der Quinte wäre eigentlich schon Alles gewonnen, woraus Musikgelehrte eine Tonleiter konstruiren, nämlich

z naher war, und halbe Töne zu treff ausser dem Bereicheseiner einfachen Kunst

merksamkeit zu lenken. Die „Seerosen“, No. 1 in Op. 15 („Lautlos lauscht die Mitternacht“), blühen und duften in ernster, geheimnissvoller Pracht, as „Fahrende Volk“ („Braune Hexe, wie verwegen“) tollt und schmollt in zigeunerhafter Laune, während „Am Strande“ auf den Hauptton des ersten Liedes gestimmt scheint. Karl Stieler beschloss das erste Heft, mit zwei Gedichten eröffnet er das zweite. „Auf der Wacht“ („Ich hatt' wohl einen braunen Schatz“) bildet mit seiner schlichten, gutmüthigen Volksweise einen scharfen Gegensatz zu den beiden düsteren, balladenhaft gefärbten „Wunde Heimkehr“ und „Walküren“; ersteres („Dort im Erker legt mich nieder“) erzielt eine schöne formale Abrundung ganz ungesucht dadurch, dass am Ende das charakteristische Begleitungsmotiv des Anfangs wiederkehrt; die markige Entschiedenheit in Melodie und Begleitung der „Walküren“ macht diesen Schlussgesang uns ausnehmend werthvoll. Mit den „Bergsagen“ gedachte der Componist dem Dichter Karl Stieler eine warmgefühlte Huldigung darzubringen; aber der Dichter starb, noch ehe die Widmung ihn erreichte, und so wurde die freudige Widmung zu trüber, schmerzlicher Todtenklage. Kein Zweifel, der Dichter würde an diesen von Fuchs durchweg geist- und charaktervoll in Musik gesetzten Gesängen die gleiche herzlichste Freude gehabt haben, die das Heft uns bereitet. „Die Sonnwendnacht“, das Heft eröffnend, und in dem Schlussgesang „Morgendämmern“ beziehungsreich wie ein Nachhall wiederkehrend, „König Watzmann“ mit der herzhaften Volksliedmitte, „Der Untersberg“, „Im Isarthal“, „Der Goldbrunnen in der Jachenau“, „Am Breitenstein“, „Am Brünnstein“ etc. etc., kurz Alles, was der Dichter so eigenartig besungen, das hallt in diesen charaktervollen Tonweisen nun kräftiger noch wieder. Es berührt Poesie in Musik die entgegengesetztesten Stimmungen, ein tiefer Ernst aber, wie er wohl Jeden beim Anschauen der majestätischen Bergriesen erfasst, behält die Oberhand, und die Erinnerung an jene alten Zeiten, aus denen die Stieler'sche Poesie so farbenfrisch zu schöpfen verstand, findet reichliche Nahrung, längst vergangene Geschlechter tauchen noch einmal auf, alter Glaube und alte Sitte scheinen uns noch immer ehrwürdig, wie der König von Bertrand de Born ausruft: „Seines Geistes hab ich einen Hauch verspürt“; möchten wir es bei diesen Gesängen thun, aus denen der Geist längst verrauschter Jahrhunderte singt und klingt. In den Minneweisen von Karl Stieler (Op. 18, in einer Ausgabe für eine mittlere oder tiefe und in einer für eine hohe Stimme erschienen) klingt wiederum das erste Lied: „Es ist wohl Frauenminne ein blühender Rosenstrauch“ gar bedeutsam und anmuthig im Schlusslied: „Der Trauten“ („Du bist's, du schöne Traute“) nach; im edlen Volkston gehalten sind: „Das ist wohl eine alte Lehr'“ und „Fahr wohl“; „Im Rosengärtlein“ erschliesst sich zu einer anmuthigen Melodieblüthe, wie die „Zwiesprach“ („Süsse Frau, o spart die Worte“), während „Frühlingsabend“ und „Auf Waldeswegen“ in tiefer Leidenschaft anklingen und austönen. Die beiden ersten Lieder des Op. 18 sind auch einzeln erschienen. Alle aber verdienen die Beachtung des singenden wie des lauschenden Publikums im vollsten Maasse. Bernhard Vogel.

(Allgem. Musikzeitung — Lessmann, Charlottenburg-Berlin, 9. XI. 1888.) Kaum sind uns in der letzten Zeit, trotz der Massenproduction von Liedern, Compositionen begegnet, die uns so unmittelbar als Schöpfungen, nur hervorgegangen aus der augenblicklichen, durch den Dichter erregten Stimmung, berühren, wie die uns vorliegenden von A. Fuchs. Ein duftiger, von zartester Romantik umwobener Zauber geht mit ihnen; ihre Melodik singt so natürlich, dass wir endlich an den Ursprung unseres Kunstliedes, an das Volkslied, erinnert werden; während das Clavier in oft entzückenden Klangwirkungen die schwungvollen und doch weichen Linien des Melos trefflich zu schattiren versteht. Und bei alledem eine Einfachheit der Mittel, die im günstigsten Gegensatz steht zu gewissen anderen Componisten, deren Streben gern einen Abriss der Geschichte des Pessimismus als symphonische Begleitung ertönen lassen möchte! Fuchs sichert sich den Dank und Beifall aller Derer, die die gemessenen Grenzen des lyrischen Gedichtes kennen. —

Zum Beschluss noch ein Wort über seine Duette, deren Stimmen sich trotz des beengenden Bannes des Canons in sangeslustiger Freiheit bewegen; sie seien allen Sängern und Sängerinnen bei dem notorischen und beklagenswerthen Mangel dieser Stimmform warm empfohlen. Siegfried Flatau.

(Dresdener Tageblatt, 12. XI. 1885.) Unter jene Componisten, welche die Fortschritte der neueren Schulen voll in sich aufgenommen haben, dabei aber mit eigenem Geschick die klassische Formenbildung beibehielten, zählt Albert Fuchs. Vor Allem ist ihm auch melodische Erfindung und Durchsichtigkeit des Stiles eigen; er schreibt wirkliche Gedanken mit wenig Noten — bekanntlich die umgekehrte Praxis vieler neuerer Autoren. Neu liegen von A. Fuchs vor: 6 einstimmige Lieder am Clavier (Texte von Frankl, K. Stieler und J. Winter) Op. 15, dann: „Minneweisen“, ebenfalls einstimmig mit Clavier, die sich durch edle einfache Volksthümlichkeit und Innigkeit hervorthun und den schönen Cyclus Karl Stieler's behandeln. Ebenfalls sind von Karl Stieler gedichtet: „Bergsagen“ (tiefere Stimme) und in einem sinnigen Sonett dem verstorbenen Dichter gewidmet (Op. 16). Vocalisen und Etuden für Alt oder Bass (Op. 14) betiteln sich zwei werthvolle Lehrhefte. Was endlich im grossen Publikum zunächst durchdringen wird, sind „Deutsche Tänze“ für Clavier zu vier Händen (Op. 17). Sie sind reizend und werden jenen magyarischer und slavischer Art von Brahms und Dvorak nicht nachstehen. Auch sind sie unschwer zu spielen, während der geschickte Satz und noble Inhalt trotzdem viele Wirkung machen. Wir lenken gern die Aufmerksamkeit der Leser auf die obigen Geistesproducte neuesten Datums. Ludwig Hartmann.

(Dresdener Nachrichten, 8. IV. 1888.) — Von etwas schwererer und wuchtigerer Muse ergaben sich die Alb. Fuchs'schen Gesänge, welche Herr Scheidemantel bei seinem zweiten Auftreten zum Vortrag brachte. Trotzdem sie ohne Ausnahme von Melancholie übergossen sind, gehören sie doch zum Schönsten, was die Neuzeit auf dem Liedergebiet aufzuweisen hat. Die prächtigen harmonischen Wendungen und das charakteristische Colorit, die freie und natürliche Deklamation, die edle Melodik, die landläufigen musikalischen Redensarten keinerlei Concession macht, verleihen ihnen ein Loewe'sches Gepräge. H. Starcke.

(Musikalisches Wochenblatt, Leipzig). Op. 8, 19, 21 und 23. Hier ist eine Gluth von Leidenschaft und eine Zartheit der Empfindungen dargestellt durch einen Reichthum melodischer wie harmonischer und modulatorischer Mittel, wie man das Alles zusammen selten in ähnlichen Sammlungen in der Fülle findet. Bei strenger und fein abgetönter Declamation weiss die Singstimme sich immer in angenehmen melodischen Linien zu [illegible] harmonische Unterlage sorgt für deutliche Wiedergabe der Stimmung, und die Motive und Themen der Begleitung schildern Situationen und [illegible] ist ein dunkles Nachbild von grosser Wirkung und einer Menge musikalischer wie dramatischer Feinheiten. Von [illegible] das Einzelne ein treffendes Seelengemälde ist etc. A. Naubert.

den Liedern nennen wir in erster Reihe das Op. 19, von dem jedes Einzelne ein treffendes Seelengemälde ist etc. — A. Naubert.

„Ihre Ungarische Suite ist ein vortreffliches und wirkungsvolles Werk. Aus dem musikalisch ungarischen Boden entsprossen, verbleibt sie doch Ihr Eigenthum, weil darin keine Nachahmungen, noch verbrauchte Floskeln vorfindlich, wohl aber manche neue harmonische Wendung und stets nationales Colorit. Gerne werde ich die Verbreitung des Werkes durch Aufführungen empfehlen. Für die Widmung dankt Ihnen aufrichtig ergebenst.

Budapest, den 4. Februar 1883. Fr. Liszt."

(**Musikalisches Wochenblatt,** Leipzig, 26. III. 1896.) Sonate für Violoncell und Clavier, Op. 27. Sonate für Clavier, Op. 11. — — — Um so mehr ist eine Sonate für Violoncell und Clavier zu begrüssen, und erst recht dann, wenn man von ihrem Componisten weiss, dass er über die zu solchem Werke nöthigen Eigenschaften verfügt. Albert Fuchs, der Urheber vorliegender Sonate, ist als geist- und phantasievoller Tonsetzer bekannt; wir wissen von ihm, dass er mit Vorliebe eigene Strassen wandelt und ausgetretene Geleise meidet. Bei aller Eigenheit wohnt seinen Themen neben ansprechender Melodik ein Zug inne, der fast an das einfach Volksthümliche gemahnt. Seine Rhythmik ist mannigfaltig, pikant und prickelnd, seine Modulation reich, fast zu weit ausgreifend und manchmal beinahe unruhig, aber interessant und reizend. Die Arbeit leiten eine geläuterte Phantasie, gebildeter Verstand und Geschmack, und eine geschulte Hand führt sie aus. Dem schlichten und ruhig melodischen ersten Thema des Hauptsatzes in D-dur steht ein rhythmisch bewegtes zweites gegenüber, nicht in A-, sondern F-dur. Der reichgestaltete Durchführungssatz steigert sich zum *fff* und ergiesst sich, nachdem die Hochfluth bald wieder einebbete, in *p* wieder in das erste Thema. Eine breite Cantilene entwickelt sich im Trio des durchaus originellen Scherzo, welches in B-moll, alla breve-Takt, geschrieben ist, ganz abseits dem Landläufigen und Herkömmlichen. Ein reiches Adagio in Fis-moll führt bald in das Finale, in D-dur ⁴/₄ Takt geschrieben. Schwungvoll eilt der accentreiche und auch in breiter Melodie ausladende Satz zu Ende. Mögen die Herren, die über Mangel klagen, sich das Werk ansehen und es ihrem Repertoire einverleiben.

Die allgemeinen Züge der Schreibweise des Componisten, die ich soeben beleuchtete, treten auch in der Claviersonate zu Tage. Durch das ganze Werk geht ein einheitlicher Charakter, etwas Fremd-Nationales klingt aus ihm heraus. Balladenartig ist der Eindruck an verschiedensten Stellen, als handle es sich um die Schicksale eines grossen, edlen Geschlechtes, um Kampf und Noth, um Gewitternacht mit zuckenden Blitzen und Sturm, bei dessen Wolkenjagd der Mond ab und zu sein bleiches Licht über die alten Felsenburgen scheinen lässt. Fast unwillkürlich lenkt sich der Sinn hin nach Visegrad, dem alten, vielumstrittenen, sagenreichen Königssitz in Ungarn. Der Wechsel der fünftaktigen Perioden im Scherzo mit den viertaktigen im ersten und dem rhythmisch noch mannigfaltiger gestalteten zweiten Trio ist höchst originell und reizvoll. Das Werk ist der Aufmerksamkeit der Clavierspieler sehr warm zu empfehlen; es ist allerdings nicht ganz leicht, wennschon es zur Bewältigung nicht eines Virtuosen bedarf. A. Naubert.

(**Musikalisches Wochenblatt,** Leipzig, 25. VI. 1896). Op. 24 und Op. 29. Für seine Balladen- und Romanzensammlung, die 5 Nummern zählt (die weiteren 5 Nummern sind seither erschienen) hat Albert Fuchs vollwichtige, gedanklich bedeutende dichterische Vorlagen zu finden gewusst, in welchen das Energische und Kraftvolle, die Schilderung des Ernsten und Grossen vorherrschend ist. Es sind „König Holger" und „Ragnar's Tod" von Schack, „Das wilde Gejaid", Gedicht nach einer bayerischen Volkssage von G. v. Schulpe, „Lied Ralf's vom Rhein" von Felix Dahn und „Der Daxelhofen" von Conrad Ferd. Meyer. In die Tiefen dieser von Vaterlandsliebe, von Kampf und Sieg sagenden und singenden Poesien hat der Componist sich versenkt und verständnissvoll, mit musikalischer Intelligenz in Tönen zur Darstellung gebracht, was die Dichterworte andeuten. Die melodischen, in feste, abgerundete Formen gegossenen und ebenso die frei deklamatorischen Parthien der Singstimme treffen mit vortrefflicher Wirkung stets den Kern der Sache, und als Harmoniker steht der Künstler völlig auf modernem Boden, ohne aber in ein Zuviel, in modulatorische Ueberschwänglichkeit, zu verfallen, während die mit dem Gesange motivisch innig verbundene, polyphon gehaltene Begleitung immer Bedeutung und Interesse besitzt. Wir haben von den fünf Stücken nicht das Eine oder Andere als besonders hervorragend zu bezeichnen; jedes davon in seiner Art ist anziehend und werthvoll: das Fis-moll des „König Holger" in seiner warmen Stimmung, das mächtige, wie eine dramatische Scene wirkende F-dur „Ragnar's Tod", das phantastische H-dur „Das wilde Gejaid" mit der prächtigen Steigerung in der Mittelperiode, wo es sich auf der Dominante um „Wodan's, die Klüfte mit furchtbar gewaltiger Macht umdonnerndes Heer" handelt, und die beiden, nach den die Schönheit und Herrlichkeit des deutschen Vaterlandes preisenden Worten von Dahn und Meyer sich kräftig und frisch aufschwingenden Gesänge, die den Schluss des Heftes bilden.

Wenn Albert Fuchs sich in den Balladen und Romanzen auf dem Gebiete des Grossartigen und Energischen bewegt, so hält er sich in den Liedern Op 29 im Kreise der Liebeslyrik. Hier haben ihm, ausser Stieler's „Noch weisst Du's nicht", fremdländische Gedichte gedient, ein überaus anmuthiges „Ständchen" von Molière, das Schanz übersetzt hat, ein reizendes „Der rothen Rose gleicht mein Lieb" von Schottlands volksthümlichstem Dichter Rob. Burns, in der Verdeutschung durch Paul Heinze, und „Sehnsucht", nach dem Dänischen des Chr. Winter bearbeitet von Kasch. Die Empfindungen, die in diesen Poesien wahren und rührenden, in Molière's „Ständchen", bei aller Zierlichkeit und Grazie in der Form, manchmal doch etwas forcirten Ausdruck erhalten haben, sind, ob der höchsten Lust oder dem tiefsten Schmerz der Liebe entsprossen, vom Componisten auch musikalisch wahr und rührend wiedergegeben. Das „Ständchen" ertönt unter Liebchens Fenster im frischen, kecken Rythmus, Burns' Worte, die, aus der Tiefe der Seele quellend, schon an und für sich wie Musik klingen, gaben Anlass zu einem herzigen Liede im Volkston, die dunkle Macht der Sehnsucht ist nach des dänischen Dichters „Ich konnte den Schlaf nicht finden" ergreifend geschildert, und im „Noch weisst Du's nicht, dass ich Dir fehle" klagen die Töne leidenschaftlich bewegt von entschwundenem Liebesglück. Louis Bödecker.

Op. 20. **Vier Männerchöre.** 1. Trost der Nacht (G. Kinkel). 2. Der römische Brunnen (C. F. Meyer). 3. Rheinisches Wanderlied (Hornfeck). 4. Meeresleuchten (Hebbel). (Leipzig, Rob. Forberg.)

Früher erschienen:

Op. 1. **Sechs Lieder.** 1. Es schauen die Blumen alle. 2. Am leuchtenden Sommermorgen. 3. Und wüssten's die Blumen, die kleinen. 4. Mir träumte von einem Königskind. 5. Ach, wärst du mein. 6. Die Ilse (Gedichte von Heine). (Leipzig, Rieter-Biedermann.)

Op. 2. **Drei altdeutsche Lieder.** (Aus Arnim & Brentano's „Wunderhorn".) 1. Drei Reiter am Thor. 2. Knabe und Veilchen. 3. Rosmarin (Leipzig, Rieter-Biedermann.)

Op. 3. **Schilf-Lieder.** (Lenau.) 1. Drüben geht die Sonne scheiden. 2. Trübe wird's. 3. Auf geheimen Waldespfaden. 4. Sonnenuntergang. 5. Auf dem Teich, dem regungslosen. (Leipzig, Rieter-Biedermann.)

Op. 5. **Drei Lieder.** 1. Es klang einst fern im Walde (Fuchs). 2. Im Abendsonnenglanze (Harweg-Waldstedt). 3. Drüben in Fensterleins rosigem Licht (v. Schrenck). (Offenbach, J. André.)

Op. 6. **Drei ungarische Lieder.** 1. In der Schenke der Czardàs. 2. Schafhirt, armer Schafhirt du. 3. Trinke den feurigen, funkelnden Wein. (Georg v. Dyherrn.) (Offenbach, J. André.)

Die Gesänge sind meist für hohe und tiefe Stimmlage, sowie in Heften und **Einzelausgaben** *erschienen.*

b) Diverse Compositionen:

Op. 11. **Sonate in F-moll für Clavier.** (Leipzig, E. W. Fritzsch.)
Op. 12. **Ungarische Suite für Orchester.** Clavierauszug (zu 4 Hd.). (Wien, Alb. Gutmann.)
Op. 9. **Zwölf kleine Walzer für Clavier** zu 4 Hd. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)
Op. 17. **Deutsche Tänze für Clavier** zu 4 Hd. (Leipzig, E. W. Fritzsch.)
Op. 27. **Sonate in D-dur für Violoncello und Clavier.** (Leipzig, E. W. Fritzsch.)
Op. 28. **Suite für Violoncello und Clavier.** a) Entrata. b) Rigaudon et musette. c) Air. d) Alla marcia. (Leipzig, Rob. Forberg.)
Op. 25. **Concert in G-moll für Violine** mit Begleitung des Orchesters. (Clavierauszug erscheint demnächst.)
— **Kammersonate von C. P. E. Bach,** für Clavier, 2 Violinen und Cello ad lib. bearbeitet. — Daraus auch einzeln erschienen: Allegretto für Violine und Clavier und für Cello und Clavier. (Leipzig, M. Brockhaus.)

Urtheile der Presse.

(Musikalisches Wochenblatt, 11. XII. 1885.) An ein sehr gewähltes, der vornehmsten Richtung ergebenes Publikum wenden sich die Liederhefte von Albert Fuchs. Der Componist zählt augenscheinlich zu jenen tieferen Naturen, die für den ersten Augenblick vielleicht mit der ihnen eigenen Würde und Gemessenheit nur kühler berühren, die aber, sobald man in ein näheres Verhältniss zu ihnen getreten, sich schachtartig öffnen und mit einem ungeahnten Reichthum an Geist, Seele und reiner Empfindung uns überraschen. So wird kaum Jemand sofort herausfinden, was an eigenartiger Schönheit in diesen Liederheften vorhanden ist; wer aber länger bei ihnen verweilt, dem kann sie nicht verborgen bleiben, und wer sie einmal erkannt, trennt sich so leicht nicht wieder von ihr. Gehobene Innerlichkeit, die ihre eigene Tonsprache sucht und zu finden weiss, ein tiefer Ernst, der überall da, wo er von reflectirendem Beigeschmack sich frei hält, das gleichgestimmte Gemüth packt und festhält, muss ihnen in erster Linie nachgerühmt werden; vom gesangtechnischen Standpunkte aus empfehlen sie sich zugleich durch das vielfach ersichtliche feine Verständniss, mit welchem Fuchs die Singstimme behandelt. Dem gediegenen Inhalt entspricht auf's Glücklichste die äussere, ebenso handliche als geschmackvolle Ausstattung; Grund genug, um an sie die besondere

alten chinesischen Wahlreiche eine längere Zeit des Friedens unter Kaiser Hoang-ti (2637 v. Chr.) wieder eintrat, bemühte sich dieser die verloren gegangene alte Kulturhöhe des Volkes wieder zu erreichen und damit auch die Tonkunst wieder zu alten Ehren zu bringen. Er beauftragte den Gelehrten Lyng-lun den damals unbestimmten Grundton des Tonsystems mit seinen Lü's (oder Tönen) wieder endgültig festzustellen. Dieser Gelehrte begab sich hierzu nach dem Nordwesten des grossen Reiches, dem Ursitz des Volkes, und will hier den alten Grundton dem Gesange eines seltenen Vogels Fung-Hoang abgelauscht haben. Dieser Vogel erschien dem Menschen nur, wenn ihm eine Wohlthat beschieden werden sollte. Seine Gesangsweise entsprach 6 Ganztönen, deren tiefster Ton der von Lyng-lun angenommene Grundton F war. Das Weibchen dieses Vogels intonirte seinen Gesang dagegen einen halben Ton höher mit dem tiefsten Tone Fis. Auch am Rauschen des Stromes Hoang-ho will der Gelehrte den Ton F als Grundton erkannt haben. Dieser Ton wurde nun als fester oder Normalton eingeführt und erhielt den Namen Kung, d. h. „Der Kaiser" oder „Der Kaiserpalast", sein nächster, die Sekunde G hiess: Tschang, d. h. „Minister", der folgende, die Terz A: Kio, „Das unterthänige Volk", die Quinte C: Tsche, „Die Staatsangelegenheiten" und der letzte Ton, die Sexte D: Yü, „Das Gesammtbild aller Dinge". — Aus jenen 6 Ganztönen der Gesangsweisen des Vogels Fung-Hoang, mit F als tiefsten Ton, und aus den weiteren 6 seines Weibchens Yank, mit Fis als tiefsten, will man auch die 12 chromatischen Töne gefunden haben.

Nach dieser sagenhaften Zeit befasste sich in China die Wissenschaft mit der Musik, man mass und theilte die Oktave in Bezug auf die darin enthaltenen 5 Tonstufen, schuf innere Zusammenhänge der Tonkunst mit der Naturwissenschaft, Astronomie und anderen Wissenszweigen, ja selbst die Politik war hierbei im Spiele, wie schon an den Namen der 5 Töne zu erkennen war.

Entgegen dieser hier und von den Musikforschern allgemein angenommenen „ältesten chinesisch-keltischen Tonleiter" giebt Helmholtz in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" folgende als die uralte chinesisch-gälische (oder keltische) Tonleiter an:

c, d, f, g, b (c),

welche aus gefundenen Quinten und Quarten entstanden sein soll. Es heisst darin auf S. 396 der dritten Auflage:

„Wenn man nun aber auch zunächst nicht solche Töne weiter zu finden wusste, welche direkt verwandt waren mit dem Anfangston, von dem ausgehend man die Oktave, Quinte und Quarte gefunden hatte, und den wir mit C bezeichnet haben, so war es doch von der gefundenen Quinte G aus möglich, eine neue Quinte D zu finden, und von der Quarte F aus eine neue Quarte B, wodurch sich folgende Leiter bildete: (Folgt oben angeführte Tonleiter)".

Das scheint deswegen unwahrscheinlich, weil die älteste Musik nur Gesang war, die Instrumentalmusik aber, welche solche Experimente an langen und kurzen Pfeifen und Saiten eher hätte fertig bekommen können, erst später entstehen konnte, als Nachbildung des Gesanges. Helmholtz scheint die älteste Stimmung der griechischen Lyra, welche nach einer Notiz des Boëtius bis zum Orpheus hin folgende gewesen sein soll:

c, f, g, c,

als Ur- und Umrissbild einer Tonleiter angesehen zu haben, weil diese aufsteigenden Quarten später in den griechischen Tonleitern als ausgefüllte Tetrachorde wiederzufinden sind. Man könnte aber ebenso annehmen, dass der Ton F in dieser Stimmung der Symmetrie wegen zwischen C und G eingeschaltet wurde. Jedenfalls aber erkennt man hier schon den für Schönheits- und Formensinn begabten, klugen und berechnenden Griechen.

Helmholtz ordnet nun seine chinesisch-gälische Tonleiter auch nach griechischem Muster, indem er ihre verschiedenen Töne nach einander als Tonica auftreten lässt, wie folgt:

1) c, d, f, g, b, c, (ohne Terz und Sexte),
2) d, f, g, b, c, d, (ohne Sekunde und Quinte),
3) f, g, b, c, d, f, (ohne Terz und Septime),
4) g, b, c, d, f, g, (ohn. Sekund. u. Sexte),
5) b, c, d, f, g, b, (ohn. Quarte u. Sept).

In dieser Ordnung gelangt man bei 5) auch auf die hier und allgemein angenommene älteste Tonleiter ohne Quarte und Septime, hier auf den Ton B transponirt. Er weist auch Melodien in diesen verschiedenen Tonleitern nach, in welchen er stets den Schlusston als Ton der Tonika (Grundton) annahm. Es ist aber sehr zu bezweifeln, dass jene alten Völker den Grundton ihres Tonsystems stets auch als Schlusston nahmen. Im 3. Theile der im Beisp. A, 1 angeführten alten Tempel-Hymne war dies schon nicht der Fall. Jedes der Beispiele unter B (S. d.), welche auch von Helmholtz als solche gegeben sind, lässt sich nun zurückführen auf die hier angenommene älteste Tonleiter, gleich der unter 5) von Helmholtz. Alle alten Melodien, wie diese, wurden ihrer Zeit meistens mit dem Dudelsack begleitet. In No. 1 Beisp. B giebt Helmholtz selbst als Titel „Alte Dudelsackmelodie" an. Jeder Dudelsack hat bekanntlich

nur Grundton, Quinte und Oktave als fortwährende Harmonie. Man versuche nun diese Melodie mit solcher Harmonie nach Helmholtz'scher Tonleiter zu begleiten, so wird man von der Unrichtigkeit dieser überzeugt sein. Ebenso verhält es sich mit allen übrigen Beispielen.

(Fortsetzung folgt.)

Beiträge zur Erkenntniss des Wesens des Rhythmus und der Melodie.

Von **A. de Vignalis.**

Alles in dieser Abhandlung Gesagte entwickelt sich aus folgendem bekannten Grundsatze: Es giebt nur eine Kunst, welche überall denselben Gesetzen gehorcht, sich jedoch je nach den Sinnen, durch welche sie zu unserem Bewusstsein gelangt, auf verschiedene Weise manifestirt. Was wir im Reiche der Kunst als Musiker durch das Gehör empfinden und wahrnehmen, erkennen wir als Zeichner durch das Gesicht.

Ich bemerke noch, dass ich hier und im weiteren Verlaufe nur von der eigentlichen Zeichenkunst als Grundlage für alle bildenden Künste rede. Jeder Maler, Bildhauer, Architekt, kurz jeder Künstler, dessen Aufgabe es ist, Gebilde nachzuschaffen, muss vor allen Dingen Zeichner sein, d. h. er muss die Proportionen des sei es schon gegebenen oder von Innen, von der Phantasie aus nachzuschaffenden Gebildes zu wahren verstehen. Alles übrige: Farben, Vertheilung von Licht und Schatten, (also Lichtstärkegrade, welche den verschiedenen Tonstärkegraden entsprechen), dient nur zur Verstärkung des Ausdrucks.

Rhythmus.

Das Wesen des Rhythmus werden wir am besten erkennen, wenn wir seine Bedeutung in der Zeichenkunst zu ergründen suchen.

In der Musik entsteht der Rhythmus aus den verschiedenen Zeitintervallen, welche, unendlich und unerschöpflich in ihrer Zahl, in mathematischem Verhältniss zu einem beliebig festgesetzten Zeitwerthe stehen müssen und vom Komponisten in einer dem Charakter des jeweiligen musikalischen Gedankens entsprechenden Weise geordnet wurden, um die melodische Folge von Tönen verschiedener Schwingungen zu tragen.

Ebenso entstehen in der Zeichenkunst durch Verbindung je eines Punktes auf der Umrisslinie einer Figur mit allen anderen Punkten derselben Linie die Entfernungsintervalle. Unendlich und unerschöpflich in ihrer Zahl, müssen auch sie in mathematischem Verhältniss nach einem beliebig gewählten Entfernungswerthe sich richten.

Je genauer und weiser das richtige Verhältniss der Intervalle gewahrt ist, desto korrekter das Werk, desto geschickter und fleissiger der Meister, mag er nun mit dem Gesicht oder mit dem Gehör empfunden und dargestellt haben.

In der Musik wird also der Rhythmus aus Zeitintervallen, in der Zeichenkunst aus Entfernungsintervallen gebildet.

Einfachster Rhythmus in der Musik. Ein einfachster und leichtester Rhythmus entsteht, wenn man einen Ton von irgendwelchem Zeitmaasse in demselben Zeitintervalle wiederholt. Die Schwingungszahlen der beiden Töne können gleich oder verschieden sein, da dies auf den Rhythmus als solchen keinen Einfluss hat.

Einfachster Rhythmus in der Zeichenkunst. Ziehen wir eine gerade Linie von irgendwelcher Länge und darauf, am besten dieselbe in gerader Richtung fortsetzend, eine gleich lange, so haben wir damit die leichteste Art von Entfernungsabschätzung in Anwendung gebracht.

Diese so abgegrenzten Linien kommen hier nur in ihrer abstrakten Bedeutung als Entfernungswerthe in Betracht, und ich denke sie in gerader Linie fortgesetzt nur der leichteren Handhabung wegen.

Theile nun eine beliebig lange Linie in 2 gleiche Theile, so wirst Du als Zeichner dasselbe gethan haben, was wir Musiker thun, wenn wir irgend einen Ton im Werthe einer ganzen oder halben Note u. s. f. in 2 im Werthe einer halben oder 1/4 Note u. s. f. zerlegen.

Folgender Rhythmus [Notenbeispiel] entspricht, dem Standpunkte des Zeichners angepasst, der

a d e

Fig. 1.

Fig. 2.

Nennen wir die durch Aneinanderreihung von vier gleichen Linien entstehende Linie ae α, so ist ad = $^3/_4\ \alpha$ und de = $^1/_4\ \alpha$.

Behalten wir α als Zeit- bzw. Maasseinheit bei, so nimmt in entsprechendem Verhältniss der Rhythmus

die bei Fig. 2 gezeichnete Gestaltung an, wobei ac = $^1/_2\ \alpha$, af = $^3/_8\ \alpha$ und fc = $^1/_8\ \alpha$.

Die 3. Note in den Figuren

und

muss hinzugefügt werden, da durch sie erst der Werth der vorhergehenden $^1/_{16}$ bzw. $^1/_{32}$ Note begrenzt wird.

Um nun irgendwelche im Verhältniss zu einem beliebig bestimmten Zeitwerthe stehende Zeitintervalle mit Entfernungsintervallen zu vergleichen, braucht man nur das bisher Angeführte weiter fortzuspinnen. Wie in einem Bildwerke durch die verschiedene Lage der Punkte, welche die Figuren begrenzen, unendlich viele Entfernungsintervalle sich bilden, so entstehen auch im musikalischen Bilde auf dieselbe Weise unzählige Zeitintervalle.

Geben wir im Andante Beethoven's der $^1/_8$ Note die Dauer einer Sekunde und denken wir uns dieselbe als eine Linie von der Länge eines Centimeters, so können wir uns den Rhythmus der ersten Takte der Melodie auf folgende Weise sichtbar machen:

Schon aus dem ersten Takt nebst Auftakt lässt sich eine mathematisch feststellbare grosse Menge von Intervallen bilden. ab = $^3/_4$ cm. bzw. $^3/_4$ sec.; bd = $1^1/_4$ cm. bzw. $1^1/_4$ sec. c h = 3 cm. resp. 3 sec. u. s. f.

Melodie.

Wenn der durch Zeitwerthe gebildete Rhythmus in der Musik gleich dem durch Entfernungswerthe gebildeten Rhythmus in der Zeichenkunst, und wenn Melodie gleich Anreihung von Tönen verschiedener Schwingungen in Vereinigung mit dem Rhythmus ist, so ist Melodie, in die Zeichenkunst übertragen, gleich dem durch Entfernungswerthe gebildeten Rhythmus im Verein mit dem, was dem Zeichner die verschiedenen Tonschwingungen sind. Welche Bedeutung haben nun diese Tonschwingungen in der Zeichenkunst?

Die Beantwortung dieser Frage kann ich hier nur im allgemeinen und soweit unternehmen, als sie geeignet scheint, darüber Aufklärung zu geben, was ein in sich abgeschlossenes Musikstück sowie dessen in sich abgeschlossene kleineren und kleinsten Theile, in die Zeichenkunst übertragen, bedeuten.

Wir sahen, dass Zeitintervalle für die Musik dieselbe Bedeutung haben wie Entfernungsintervallen für die Zeichenkunst. Sowie nun die Wiederholung eines und desselben Tones, also von Tönen mit gleichen Schwingungszahlen, in irgend einem Rhythmus noch nicht im Stande ist, eine Melodie erkennen zu lassen, ebenso wird auch die blosse Aufstellung von den unendlich vielen Entfernungswerthen, welche durch die Verbindung von je zwei auf der eine Figur begrenzenden Umrisslinie gewählten Punkten gebildet werden, noch nichts bedeuten.

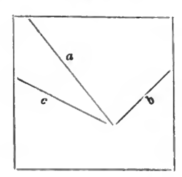
Reihen wir in beliebigem Rhythmus nicht mehr Töne von gleichen, sondern von verschiedenen Schwingungen aneinander, so erhalten wir erst die Melodie. Natürlich ist es, dass man die verschiedenen Töne nicht willkürlich wählt und sie in willkürlichem Rhythmus aneinanderreiht, sondern man muss hierbei, um Vernünftiges hervorzubringen, wie bei Allem und Jedem nach bestimmten Gesetzen verfahren, die wir bei der Musik in vielen Hinsichten noch wenig kennen, während dieselben bei den Künsten, die wir durch das Gesicht wahrnehmen, klar auf der Hand liegen. Was man sehen und greifen kann, begreift, versteht und bestimmt man leichter als etwas, das sich nur an unser Gehör und viel intensiver, als es bei den anderen Künsten geschieht, an unser Gefühl und Gemüth richtet.

Beispiel einer Zeichnung in der Musik. Die Zeitwerthe, wie sie im letzten Beispiel theilweise angegeben, können, selbst wenn sie in der durch den Komponisten bestimmten Ordnung zusammengefügt den von ihm gewollten Rhythmus bilden, noch keine Melodie erkennen lassen; treten aber zu diesem Rhythmus die von der in dem Komponisten sich verkörpernden geistigen Kraft gewählten Töne von verschiedenen Schwingungen hinzu, so erkennen wir erst jene wunderbar edel gezeichnete Melodie:



Beispiel einer Zeichnung in der

eigentlichen Zeichenkunst. Ich wähle als einfachstes Bild ein Quadrat, welches ebensogut wie irgend eine komplizirte Figur als Beispiel dienen kann:



Man kann die durch dieses Bild bedingten Entfernungsintervalle so aufstellen, dass man je einen von den unendlich vielen Punkten auf der die Figur begrenzenden Linie mit allen Uebrigen verbindet. Man verfährt jedoch einfacher, und das gilt auch für das musikalische Bild, wenn man irgend einen Punkt auf oder ausser der Umrisslinie der Figur fixirt, von dem aus sämmtliche den Entfernungsmaassen die Richtung gebende Linien sich bis zur Umrisslinie der Figur hinziehen. Die unendlich vielen so gefundenen Entfernungswerthe — ich wähle hier nur 3 — werden, als blosse Werthe betrachtet,



keine Bedeutung haben. Diese erhalten sie erst durch den Geist, welcher die Entfernungsmaasse so aufstellt und ordnet, dass die Verbindung oder eher der fortlaufende Zug ihrer nicht gemeinsamen Endpunkte ein vernünftiges Gebilde darstellt.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Januar 1897.

Meinem letzten Bericht muss ich eine kleine Richtigstellung folgen lassen, betreffs der von Herrn Meyder dirigirten Oper im Thalia-Theater. Ich habe am 27. v. M. gesagt, dass nur eine Vorstellung dieses Unternehmens stattgefunden habe, und ich musste wohl auf diesen Gedanken kommen, da die beiden ersten Vorstellungen auf den 26. u. 27. Dezember angezeigt waren, von diesen thatsächlich aber nur die am 26. stattgefunden hat, — vor leerem Hause, — während die auf den 27. angesetzte ohne jede weitere Erklärung der Direktion ausfiel und statt ihrer irgend eine Repertoirposse des Thalia-Theaters gegeben wurde. Nun hat aber nachträglich, am 1. Januar, noch eine Vorstellung des Don Juan stattgefunden, die ich übrigens nicht gehört habe. Diese Vorstellung des Don Juan soll, wie ich erfahren, am 3. Januar wiederholt worden sein. Nunmehr aber ist das Unternehmen, wenigstens im Thaliatheater, definitiv zu Ende; ob es anderswo noch einmal wieder aufleben wird, bleibt abzuwarten. Es haben also im Ganzen drei Vorstellungen stattgefunden, und da mir nichts ferner liegen kann, als meinen Lesern, wenn auch in gutem Glauben, eine falsche oder ungenaue Mittheilung zu machen, so halte ich es für meine Pflicht, den wahren Sachverhalt hiermit festzustellen.

Etwas Luft verschaffen die Feiertage immer, besonders in der Reihe der grossen Konzerte. Die Kgl. Kapelle hat ihren fünften Sinfonieabend gehabt, und neben der Tschaikowsky'schen pathetischen Sinfonie und der Jupitersinfonie von Mozart ein Konzert von Händel für zwei Bläserchöre (Oboen, Hörner, Fagotte) mit Begleitung des Streichorchesters gespielt. Dieses Werk, das zum ersten Male zur Aufführung kam, ist natürlich in gewissem Sinne veraltet; aber es ist doch mit soviel Geist, Kraft, Anmuth und stellenweise auch Humor geschrieben, dass es noch immer warmes Interesse zu erregen vermag, um so mehr, als sich seine Wirkung fortschreitend steigert. Gespielt wurde es vortrefflich.

Ein Orchester-Konzert gab in der Singakademie die Neue Berliner Sinfoniekapelle, die ihre regelmässigen Spielabende draussen im Südosten, in der Luckauerstrasse hat. Die Kapelle wollte sich an jenem Abend auch dem Publikum aus W., und der Kritik, die fast ausnahmslos auch in W. und SW. zu Hause ist, vorstellen. Der Erfolg war ein sehr günstiger. An der Euryanthen-Ouverture und der D-moll-Sinfonie von Schumann zeigte das Orchester guten Zusammenhalt und -Klang, rhythmische Schärfe und verständnissvolles Eingehen auf die künstlerischen Absichten seines Leiters, des Herrn Zimmer, der sich zu einem trefflichen Dirigenten entwickelt. Dass freilich noch nicht alles gethan ist, bewies das Vorspiel zu „Tristan und Isolde", das noch nicht genügend innerlich durchgearbeitet erschien. Was aber noch nicht ist, wird bald werden, und man darf von der künstlerischen Zukunft dieses Orchesters das Beste hoffen. Als Solist erfreute in diesem Konzerte Herr Waldemar Meyer mit glänzenden Violinvorträgen.

Ein hervorragendes Kirchenkonzert veranstaltete Herr Dr. Reimann in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnisskirche. Er selbst spielte vorzüglich, wie stets, eine Bach'sche Fuge und mehreres Andere; Prof.

Beilage zu No 2 des Klavier-Lehrers.

Beispiele A.



Beispiele B.

Die zu Grunde liegenden Tonleitern nach Helmholtz:

No 1. Alte Dudelsackmelodie.

(Gälisch- oder Keltisch-)

1.) ohne Terz u. Sexte.

Nach hier angenommener Tonleiter ohne Quart und Septime:

D. C.

(Schlusston: Sekun

No 2. Chinesisch, nach John Barrow.

3.) ohne Terz u. Septime.

(Schlusston: Quinte

No 3. Cockee Shells. (Alt-Schottisch.)

4.) ohne Sekunde und Sexte.

(Schlusston: Sexte.

No 4. The Braes of Balquhidder.

2.) ohne Sekunde und Quinte.

D. C. al

(Schlusston: Terz.)

Als Beispiel für die Tonleiter 5) giebt Helmholtz aus der vorn angeführten Tempel-Hymne den I. Teil.

Joachim und Frau Grumbacher-de Jong, die ausgezeichnete Sängerin, steuerten Solovorträge von Bach bei und der unter Leitung des Hrn. Ochs stehende Philharmonische Chor sang ganz prächtig Mozart's Ave verum und einen Chor von Bruch, und wiederholte das kürzlich aufgeführte Oratorium Jephta von Carissimi, in dessen Soli sich Frau Grumbacher und die Herren Dierich und Harzen-Müller theilten.

Die Herren Prof. Barth, Wirth und Hausmann hatten bereits ihr letztes Abonnementskonzert in der Philharmonie mit dem üblichen grossen Erfolge. Ja, dieser steigerte sich fast diesmal noch, da das Joachim'sche Quartett mitwirkte und im Verein mit einigen Kammermusikern und den Konzertgebern [(ausser Hrn. Barth) das Oktett F-dur von Schubert vortrug, das in seiner Klangfreudigkeit ausserordentlich ansprach.

Auch das böhmische Quartett, das sich jetzt hier ganz eingebürgert hat, gab wiederum ein Konzert, in dem ein Quartett von Fr. Gernsheim (C-moll) einen grossen und wohlverdienten Erfolg erzielte.

Auch die Herren Grünfeld und Zajic hatten letzthin eines ihrer Abonnementskonzerte, in welchem sie gemeinsam mit Hrn. Alfred Grünfeld ein Trio von Dvorak spielten, das ich leider nicht hören konnte. Hr. A. Grünfeld, wie die beiden andern Herren, excellirten als Solisten, und Frl. Lola Gmeiner spendete sehr freundliche Gesangvorträge.

Wenn ich jetzt zu den Solistenkonzerten übergehe, möchte ich gegen meine sonstige Gewohnheit zuerst der beiden Konzerte der kleinen zehnjährigen Paula Szalit gedenken. Diese Paula ist nicht ein Wunderkind, — was immer etwas absprechend klingt, — sondern ein wunderbar veranlagtes Musikwesen, das in jeder Hinsicht in Erstaunen setzt. Schülerin von d'Albert, ist sie musikalisch und rhythmisch so sattelfest, wie ein Kapellmeister. Dabei hat sie einen festen, gesunden Anschlag und eine durchaus verständige musikalische Auffassung. Kurzum, sie spielte ihre Sachen — Konzert und Quartett von Mozart, Cis-moll-Fuge von Bach u. s. w. — so, dass man einen wirklichen musikalischen Genuss davon hatte. Hier ist ein ganz ungewöhnliches Talent, das hoffentlich auch später Ungewöhnliches leisten wird.

Die Namen Eugen Gura und Ludwig Wüllner brauche ich nur zu erwähnen. Ausser ihnen war gesanglich kaum etwas von Bedeutung da. Aber unter den Pianisten debutirte Frl. Miles, eine Schülerin von Moczkowski, und Frl. Elliot, eine Schülerin von Stavenhagen, mit gutem Erfolge. Auch Frl. Siebold, die schon früher aufgetreten ist, zeigte bedeutsame Fortschritte. Unter den jungen Geigern erweckte Frl. Anni Bauer, eine Schülerin von G. Holländer, die freundlichsten Hoffnungen für die Zukunft. *O. Eichberg.*

Dresden. An unserer Kgl. Hofoper vollzog sich allmählig ein Wechsel in Sachen des Ballets. Vordem im wesentlichen nur als unentbehrliche Staffage für die Oper dienend, höchstens einmal mit einem bescheidenen Werkchen („Hüpfenden Freier" od. dgl.) und allenfalls zur Weihnachtszeit mit einem Ausstattungsballett einfachen Genres hervortretend, gewann es jetzt, seit Acquisition des neuen, aus der Wiener Balletschule hervorgegangenen Balletmeisters Otto Thieme, erhöhte Bedeutung. Einem effektvollen Divertissement grösseren Stils, mit dem derselbe sich vortheilhaft einführte, folgten schnell hintereinander Delibe's entzückende „Coppélia" und des Puppenfee-Bayer musikalisch nichts weniger als entzückende Ausstattungs-Pantomime „Sonne und Erde". Jetzt (am 6. d. Mts.) brachte man gar eine wirkliche Novität heraus: Die Ballet-Pantomime „Der Struwwelpeter". War der grosse Erfolg von „Hänsel und Gretel", ward das Jubiläum, die 100. Auflage des weltbekannten Kinderbuchs die Veranlassung der Entstehung des Werkes, war es beides zusammen, ungeschickt wurde die Sache nicht angefasst. In den spröden didaktischen Stoff brachte Victor Léon, der Verfasser des in zierliche Reimlein gekleideten, mit reizenden Illustrationen versehenen Libretto, durch Einführung Satanas und seiner „Teufelskinder" als Urheber aller der Unarten der Erdenkinder und der Engel als endlicher Sieger Leben, Farbe und eben doch auch eine gewisse, sagen wir, „poetische Idee." Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass nichtsdestoweniger grade der eigentliche Kern des Ballets, die Struwwelpeter-Bilder, in ihrem nüchternen Hintereinander und der allzubehaglichen Breite der Ausführung etwas ermüdend wirkten. Auch Richard Heuberger's musikalische Illustration vermag hier nicht Wandlung zu schaffen. So Reizendes, auch Charakteristisches sie in einzelnen Scenen bringt, so hübsch z. B. der Mohrentanz, der Tanz des grossen Nicolaus etc. ist, so erzielt sie ihre echtesten Wirkungen doch gerade in den Theilen, die eigentlich Beiwerk sind, so in der Schluss-„Apotheose" und vor allem in der grossen Höllenscene am Anfang. Hier bringt der Komponist eine Fülle „fescher", in einzelnem (so in den Personifikationen des Eigensinns, der Trägheit etc.) auch recht glücklich charakterisirender Tanzweisen, aus denen ein entzückender Pizzikatowalzer besonders hervortritt. Instrumentation, Harmonisation und Rhythmik verrathen allenthalben die Hand des kenntnissreichen, erfahrenen und geschmackbegabten Musikers. Regie und Inscenerie, wie Ausgestaltung und Ausführung des choreographischen Theils liessen nichts zu wünschen übrig und die Wiedergabe der Musik seitens der Kapelle unter Schuch's Leitung war von prickelndem Reiz. os.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Pianistin Frau Anna Falk-Mehlig in Antwerpen erhielt vom König von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichs-Ordens und vom Fürsten von Hohenzollern die grosse goldene Medaille „Bene merenti", Herr Musikdirektor Ernst Flügel in Breslau den k. preussischen Adlerorden 4 Klasse, Kammersänger Betz in Berlin das Ritterkreuz 1. Klasse des herzogl. Braunschweigischen Ordens Heinrich's des Löwen, Prof. Hugo Becker in Frankfurt a. M. das Ritterkreuz 1 Klasse des sächsischen Albrechts-Ordens, Kammersänger van Dyck in Wien den Franz Josef-Orden.

— Julius Schulhoff hat auf Vorschlag des Senats der Akademie der Künste das Prädikat „Professor" vom preussischen Kultusministerium erhalten.

— Herr Kapellmeister V. Faltis, und die Araber-Kapelle, welche in Berlin und Wien mit so unbestritten grossem Erfolge gespielt hat, wurde bei ihrer Ankunft in Kairo ohne jeden Grund und ohne eine Entschädigung aufgelöst und entlassen. Major Faltis kehrt in diesen Tagen als stellenloser Kapellmeister nach Wien zurück.

— Die Intendanz der Berliner königl. Oper hat die Odysseus-Tetralogie von August Bungert für das Opernhaus erworben und wird die „Heimkehr des Odysseus" noch in dieser Saison zur Aufführung gelangen. In Dresden sollen in rascher Folge alle vier Theile der Tetralogie in Scene gehen.

— Ueber einen liebenswürdigen Zug unseres Kaisers berichten Berliner Tagesblätter: Kürzlich dirigirte, wie bekannt, Herr Kapellmeister Dr. Muck das Hofkonzert in Potsdam. Der Kaiser hatte die Absicht an jenem Abend geäussert, Herrn Muck den ihm verliehenen Rothen Adlerorden selbst zu überreichen und ersuchte den Oberhofmarschall Grafen Eulenburg, ihm die Insignien des Ordens zu bringen. Graf Eulenburg erwiderte dem Kaiser, dass er nicht in der Lage sei, in Potsdam sofort einen Orden zu beschaffen. Hierauf entgegnete der Kaiser: „Suchen Sie irgend einen Adjutanten, der einen Rothen Adlerorden bei sich trägt." Alsbald wurde auf Befehl des Kaisers einem Adjutanten der Orden abgenommen und dem Kaiser überreicht, der ihn in liebenswürdigster Weise Herrn Kapellmeister Muck mit den Worten übergab: „Ich habe ihn vorläufig einem Adjutanten abknöpfen lassen; denn Ich wollte Ihnen doch den Orden persönlich übergeben."

— Der Verein für Errichtung eines Robert Schumann-Denkmals in des Komponisten Vaterstadt Zwickau hat innerhalb elf Jahren 33,000 Mark gesammelt. Derselbe könnte wohl für diese Summe ein würdiges Standbild beschaffen, indessen glaubt er im Sinne aller Verehrer Schumann's zu handeln, wenn er sich bemüht, eine noch höhere Summe zwecks eines möglichst monumentalen Denkmals zu sammeln. Doch schon in einem Jahre wird man ernstlich an die Ausführung desselben denken, und so bittet der Vorstand des Rob. Schumann-Vereins, etwaige Beiträge seitens so vieler Verehrer des herrlichen Komponisten, seitens so vieler Gesang-, Orchester- und Musikvereine, die sich noch immer mit seinen Werken volle Häuser sichern, an den Vereinskassierer Hrn. Bankier Bauermeister in Zwickau baldigst zu senden.

— In der jüngsten Sitzung des „Vereins für deutsche Literatur" trug Herr Dr. Max Friedländer einige Kompositionen Goethe'scher Lieder vor: Er begann mit dem gewaltigen niederländischen Dankliede: „Wir treten zu beten vor Gott den Gerechten" und sang dann mehrere Goethische Lieder, u. a. „Das Heideröslein" in den Kompositionen von Joh. Friedr. Reichardt, Peter Grönland, Joh. Christoph Kienlen, Franz Schubert und Heinrich Werner; ferner die sehr seltene Komposition des „Veilchens", die André aus Offenbach in der Jacobischen „Iris" veröffentlichte, und deren Nachfolger; endlich drei Kompositionen des „Erlkönig", von denen die des Dresdener Intendanten Barons Karl Borromäus von Miltitz, obwohl sie Goethes Beifall fand, heute doch nur erheiternd wirkt.

— Otto Lessmann schreibt in No. 2 seiner „Allgem. Musikzeitung":

Die am 31. Dezember erschienene Nummer der „Neuen Berliner Musik-Zeitung" enthält an erster Stelle folgende „Mittheilung": Die „Neue Berliner Musik-Zeitung" hört mit dem heutigen Tage auf zu erscheinen. Um baldige Regelung der geschäftlichen Angelegenheiten ersucht baldigst die Expedition." In einem Abschiedswort versucht der Herausgeber und Redakteur des Blattes, August Ludwig, seine vermeintlichen Verdienste um das Berliner Musikleben noch einmal in das hellste Licht zu setzen und seinen „redakteurischen" Rücktritt mit der Bemerkung zu beschönigen, er habe seine Ansichten über die schlechten Musikverhältnisse Berlins so eingehend und offen dargelegt, dass ihm für die nächste Zeit nur dasselbe Thema variirende Wiederholungen übrig blieben. Wer sich nun aber die Mühe giebt, zwei Blätter der Nummer umzuschlagen, findet auf Seite 44 folgende „Erklärung": „Ich habe in einer Briefkastennotiz in No. 18 wie auch in vorhergehenden Nummern persönliche Angriffe gegen Herrn von Weingartner gerichtet, die ich als jeder Berechtigung ermangelnd anerkennen muss. Ich stehe nicht an, meinem tiefsten Bedauern hierüber Ausdruck zu geben. Aug. Ludwig.

Zwischen der oben erwähnten „Mittheilung" und dieser „Erklärung" besteht ein ideeller Zusammenhang, den klar zu legen doch nicht überflüssig sein dürfte, weil er allein den plötzlichen und unrühmlichen Tod der seit fünfzig Jahren bestehenden „Neuen Berliner Musik-Zeitung" erläutert. Von G. Bock begründet und mehr als vier Jahrzehnte hindurch hat das Blatt als Organ des Hofmusikalien-Verlages von Bote & Bock eine zwar farblose, aber

vornehme Haltung bewahrt, bis es vor einigen Jahren in den Besitz des Dr. Richard Stern überging, der die Zeitung Ende 1893 an den Komponisten August Ludwig verkaufte. Dieser Herr begann seine Thätigkeit als Redakteur mit dem bekannten s. Z. auch von uns im Wortlaut veröffentlichten Drohbrief an Herrn Hermann Wolff, in welchem gegen Berücksichtigung der Kompositionen Ludwigs für die Programme der Philharmonischen Konzerte von diesem versprochen wurde, angeblich ihm bekannte Schäden in der Geschäftsführung Wolff's zu verschweigen, andernfalls aber schonungslos gegen die Thätigkeit der Konzertdirektion Hermann Wolff vorzugehen. Der Verein „Berliner Presse“ schloss daraufhin Herrn Ludwig von der Mitgliedschaft aus. Die „N. Berl. Musik-Ztg.“ wurde von nun an eine Sammelstelle der unverfrorensten Propagirung des Komponisten Ludwig, der unerhörtesten Beschimpfungen und grundlosesten Verleumdung solcher in der Oeffentlichkeit thätigen Persönlichkeiten, die es verschmähten, die eingebildete Grösse des Herrn Ludwig anzuerkennen. Auch wir erfreuten uns des Oefteren der beleidigendsten Angriffe seitens des Herrn Ludwig, hielten es aber, nachdem wir dieselben einigemal in unserm Briefkasten mit gutem Humor parirt hatten, der genugsam gekennzeichneten Person des Angreifers wegen endlich nicht mehr der Mühe für werth, auf dieselben zu reagiren. Nunmehr hat sich der kgl. Kapellmeister Herr Felix Weingartner indirekt das Verdienst erworben, einen Mann, dessen Thätigkeit der musikalischen Journalistik gewiss nicht zur Ehre gereichte, unschädlich zu machen. Systematisch hatte Herr Ludwig in seiner Zeitung seit langem auch Herrn Weingartner mit beleidigenden Aeusserungen und Beschimpfungen verfolgt, bis er sich vermass, sogar Familienbeziehungen intimster Natur öffentlich zu verdächtigen und Herr Weingartner daraufhin denn doch eine Beleidigungsklage anzustrengen sich genöthigt sah. Herr Ludwig machte nun persönlich sowohl wie durch seinen Anwalt den Versuch, durch Zugeständnisse aller Art den Beleidigten zur Zurücknahme der Klage zu bewegen, und, nachdem der erste Termin wegen nicht pünktlichen Erscheinens des Beklagten verschoben worden war, bot Herr Ludwig zuerst durch seinen Anwalt, dann brieflich das Eingehen seines Blattes als Preis an, falls Herr Weingartner sich bereit fände, von seiner Klage abzustehen. Auf diese und keine andere Ursache ist es zurückzuführen, dass das Blatt sein kümmerliches Dasein vor der Zeit beendet hat. Ob ein Hinscheiden über kurz oder lang nicht doch auf natürlichem Wege erfolgt wäre, bleibe dahingestellt. Die Ludwig'sche journalistische Pechfackel dürfte nunmehr für immer erloschen sein. Wir finden es ganz in der Ordnung, dass Herr Weingartner, der selbst dem unfläthigsten Vorgehen seitens eines Theiles der Presse gegenüber bisher eine vornehme Zurückhaltung bewahrte, doch endlich zu erkennen gegeben hat, dass auch seine Geduld einmal zu Ende geht.*)

— In dem Prozess, den die kgl. ungarische Oper in Budapest gegen ihren früheren Kapellmeister und Direktor Arthur Nikisch angestrengt hatte, ist von dem Budapester kgl. Gerichtshof nun das Urtheil gefällt worden, demgemäss die kgl. ungarische Oper mit ihrem Schadenersatzanspruch von 75 000 fl. abgewiesen und gehalten wird, dem Advokaten des Verklagten 986 fl. 50 kr. Kosten zu bezahlen. Als Begründung des Urtheils wird angeführt, dass Nikisch die erbetene Entlassung vom Intendanten erhalten, die Oper aber ihren Schaden nicht nachgewiesen habe. Es war eine Konventionalstrafe von 75 000 fl. für den Fall ausbedungen, falls Nikisch sich ohne Grund von Budapest entfernen sollte. Intendant Baron Nopcsa forderte im Sommer vorigen Jahres den in Ischl weilenden Direktor Nikisch telegraphisch auf, sofort nach Budapest zu kommen und sich um die Oper zu kümmern, was Nikisch als Beleidigung auffasste und infolge dessen um seine Entlassung einkam, die ihm dann auch bewilligt wurde.

— Anlässlich des bevorstehenden sechzigjährigen Regierungsjubiläums der Königin von England, berichten englische Zeitungen, dass die greise Monarchin, welche selbst hervorragend musikalisch ist und als junge Frau Mendelssohns Unterricht genoss, sich ungemein grosse Verdienste um das musikalische Leben in England, das unter ihrer Regierung einen grossartigen Aufschwung genommen hat, erworben hat. Nicht minder hat die Königin, indem sie oft mit Künstlern verkehrt, und dieselben in ihrer Nähe gezogen hat, viel dazu beigetragen, die Stellung der Künstlerin England zu verbessern, ihr Ansehen zu erhöhen, da Künstler dort früher noch bedeutend unter mancherlei Vorurtheilen zu leiden hatten und man ihnen die ihnen gebührende Achtung oft versagte.

— Der Wiener Tonkünstler-Verein erliess im Januar 1886 ein Preisausschreiben für die beste Kammermusik-Komposition, in der mindestens e i n Blasinstrument verwendet werden sollte. Zwölf der eingelaufenen Arbeiten wurden den Mitgliedern in den Sitzungsabenden des Vereins vorgeführt. Die durch die ordentlichen Mitglieder des Tonkünstler-

*) Herrn A u g u s t L u d w i g ist sein Recht geschehen, er büsst für seine vielfachen Sünden gegen den literarischen Anstand, für sein gehässiges Vorgehen gegen alle diejenigen, von denen er sich oder seine Werke vernachlässigt glaubte und für seine unglaubliche Selbstüberschätzung. Aber bedauerlich ist es, dass ein Mann von so unleugbarer Begabung auf solche Abwege gerathen konnte. Er bekundet als Komponist Talent, mehr aber noch als Schriftsteller. In seiner Zeitung hat er Künstlerbiographien flott und lebendig und mit stets zutreffender Charakteristik geschrieben, besondere Beachtung aber verdienen die kurzen Sprüche, die er unter dem Titel „Splitter“ veröffentlicht hat. Staat, Gesellschaft, Kunst und Religion zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen, mit ungemeiner Schärfe, aber nie ungerecht, mit verblüffender Offenheit geisselt er darin Schäden im Gesellschafts- u. Kunst-Leben. Oft spiegeln sie eine Reife des Urtheils, eine Verstandesschärfe und eine erhabene Weltanschauung, wie man sie bei einem so jungen Mann kaum erwartet. Schade, schade, dass bei Ludwig Geistes- und Charakterbildung sich nicht die Wage halten, letztere vielmehr ein Manko aufweist, das zu einem nichts weniger als rühmlichen Ende seiner Redaktionsthätigkeit geführt hat. *E. B.*

Vereines vorgenommene Abstimmung erfolgte am 22. Dezember 1896. Hierbei erhielt den ersten Preis ein Quartett für Violine, Clarinette, Violoncell und Pianoforte (Motto: Im Anfang war der Ton) von Walther Rabl (Wien), den zweiten Preis ein Septett „Aus meinem Leben“ für Violine, Viola, Violoncell, Clarinette, Fagott und zwei Hörner. (Motto: „Was ich habe, geb' ich her“) von J. M. Weber (Konzertmeister in München), den dritten Preis ein Trio für Clarinette, Viloncell und Pianoforte (Motto: Beethoven) v. Alexander Zemlinsky (Wien).

Hamburg, 10. Januar. Die Oper des dänischen Komponisten Enna „Aucassin und Nicolette“ wurde bei der gestrigen Aufführung sehr beifällig aufgenommen. Die zum ersten Male in Deutschland aufgeführte Oper ist, obgleich sie von Wagner stark beeinflusst ist, das Werk eines selbstständig schaffenden echten Musikers. Die Oper weist lyrische Schönheiten ersten Ranges auf, die zu fein sind, um auf die grosse Masse zu wirken. Der Komponist und die Darsteller, Frau Förster, Lauterer und Endorf, wurden wiederholt gerufen.

Mainz, 7. Januar. Bekanntlich hat man vor wenigen Monaten dem Vater des in Mainz thätig gewesenen und hier auch verstorbenen Komponisten und Orgelvirtuosen Friedrich Lux in Ruhla als Komponist des Thüringer Volksliedes „Ach, wie ist's möglich dann“ ein Denkmal gesetzt. Diese Ehrung ist lebhaft angegriffen worden, da man die so innige Weise auf Kücken, Böhner etc. zurückführte, doch sind Georg Heinrich Lux zahlreiche Fürsprecher erstanden. Am entscheidendsten dürfte wohl eine eidliche Aussage wirken, die der mehr als 80jährige Pfarrer Nicolai in Gotha gemacht hat. Nicolai hat vor dem Notar Kirsten im November v. J. protokollarisch folgendes bekundet: „Aus Anlass des zur Zeit schwebenden Streites über die Autorschaft des Thüringischen Volksliedes steht mir ein Vorgang unauslöschlich im Gedächtniss, den ich mit folgendem der Oeffentlichkeit übergeben will: An einem schönen Sommernachmittag des Jahres 1852 besuchte mich Louis Böhner, als ich gerade den Schluss des Beethovenschen C-moll-Symphonie im Arrangement von Liszt spielte. Auf seinen Wunsch musste ich die Symphonie zu Ende spielen. Darauf unterhielten wir uns, im Zimmer auf- und abschreitend, über Beethoven, wobei Böhner nicht undeutlich zu verstehen gab, dass seine Scherzi denen Beethovens wohl gleichkämen. Mittlerweile waren wir ans Fenster getreten. Nach wenigen Minuten hörten wir einen unter dem Fenster dahingehenden Schuljungen das Thüringische Volkslied pfeifen. Hier brach Böhner plötzlich das Gespräch ab und frug mich hastig: „Wissen Sie auch, von wem das Lied komponirt ist?“ „Nun“, antwortete ich, „von keinem anderen doch als von Ihnen; Sie gelten ja ganz allgemein als Komponist des Liedes!“ Böhner lehnte die Autorschaft gänzlich ab mit den Worten: „Nein, das Lied ist von dem Organisten Lux in der Ruhl komponirt. Eben komme ich von dorther, wo mir der alte Lux gestern endlich gestanden hat, dass er der Komponist des Liedes sei, und ich freue mich, dass ich meine längst gehegte Vermuthung über den wahren Urheber des Liedes bestätigt finde. Ich frug Lux, warum er nicht schon längst als Komponist hervorgetreten sei. Da antwortete er mir, es habe ihm bisher Spass gemacht, dass man nach dem Komponisten im Dunkeln herumtappte und auf diesen und jenen gerathen sei!“ Solches bekunde ich heute nach vollendetem 81. Lebensjahre der Wahrheit zur Ehre.“

Antworten.

J. M. Rostock. Sie fragen nach einem theoretischen Werk über Beethovens Sonaten. Meinen Sie damit eine Analyse der Sonaten, dann empfehle ich Ihnen das in No. 18 1896 des „Klavier-Lehrer's besprochene Werk von Carl Reinecke: „Beethovens Klavier-Sonate“

B. G. Von Rich. Strauss viel umstrittenem Werke: „Zarathustra“ erschien nur eine vierhändige Bearbeitung, sie kostet 8 Mk und ist so wie die Orchester-Partitur (Pr. 25 Mk.) im Verlag von Jos. Aibl in München erschienen.

A. Schw. Zloczów (Galizien) Brief ging am 7. Januar von hier ab.

L. K. Tiflis. Bitte um eine deutsche Uebersetzung des Titels Ihres Werkes.

L. W. Görlitz. Die Pensionskasse des „Allgem. deutschen Musikerverbandes“ (Präsident E. Vogel) zahlt bei einem Monatsbeitrag von 1,50 Mk. nach 10jähriger Mitgliedschaft im Fall der Invalidität 96 Mk. und nach 30 Jahren — ohne Invalid zu sein — gleichfalls die genannte Pension jährlich. Die Beitragsquote kann nach Belieben erhöht werden, wodurch sich selbstverständlich auch die Invalidenpension erhöht.

Fehlende Nummern des ,Klavier-Lehrer
können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. Die Expedition.



Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 67.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisk), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.



Franz Schubert.
Geboren den 31. Januar 1797.

Franz Schubert.

Von C. Belmonte.

Das klassische Zeitalter der deutschen Muse findet seine wirksame Ergänzung in dem klassischen Zeitalter der deutschen Tonkunst. Deutschland und Oesterreich gelangen dadurch in eine merkwürdige Wechselwirkung, die auch die politischen Zollschranken nicht zu hemmen im Stande sind. Neben Lessing, Goethe und Schiller stehen Haydn, Mozart und Beethoven.

Ja noch mehr: Auch die Periode der deutschen Romantik findet eine solche Wechselwirkung in der österreichischen Tonkunst und mit Uhland und Heine wetteifert Franz Schubert in dem Bemühen, den alten Zauberwald zu erschliessen.

Wie ein weithin sichtbarer Markstein steht am Ausgang der klassischen Periode: Franz Schubert, der Fürst des deutschen Liedes.

Lange Zeit hat man in Schubert einzig und allein nur den Schöpfer des deutschen Liedes bewundert, als Instrumental-Komponist, auf welchem Gebiete er so Vollendetes geschaffen, sollte seinem Genius erst langsam die Würdigung zu Theil werden, die ihm vollauf gebührt.

Vergebens hat sich Schubert um die Aufführung seiner Kompositionen beworben, erst dem Todten wurde die Ehre erzeigt, die dem Lebenden versagt geblieben.

Erst durch die Vermittelung Robert Schumann's, der Felix Mendelssohn-Bartholdy die grosse C-dur-Symphonie übergab, die dieser im März des Jahres 1839 bei einem Gewandhauskonzerte in Leipzig aufführen liess, bekam die musikalische Welt Kenntniss von Schubert's weittragender Bedeutung auch auf dem Felde der Instrumental-Komposition.

Während Franz Schubert's Erstlingswerke noch unverkennbar den Stempel Mozart'schen Einflusses tragen, zuweilen auch in den Bahnen Beethoven's wandeln, (Octett opus 166, das sich an das Beethoven'sche Septett opus 20 anschliesst) so betritt Schubert später in seinen Meisterwerken einen eigenen Weg, den Weg, auf welchem er zu jenem so eigenartigen Künstler wurde, als den wir ihn bewundern und auf welchem er das Lied zu einer so hohen Stufe der Vollendung brachte. Er hat dadurch die Entwickelung glänzend zu Ende geführt, die Mozart und Beethoven angebahnt hatten.

Für Beide hegte Schubert die grösste Verehrung. „Wer kann nach Beethoven noch etwas schaffen!“ ruft er einmal, verzweifelnd am eigenen Können, und die unbegrenzte Bewunderung, mit der ihn der Genius Mozart's erfüllte, ist bekannt. „Ein heller, lichter, schöner Tag,“ so schreibt er in sein Tagebuch, „wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne, leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozart's Musik. Wie unglaublich kräftig und wieder sanft ward's durch Schlesinger's meisterhaftes Spiel in's Herz tief, tief eingedrückt. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen und wohlthätig auf unser Dasein wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen.

O Mozart, unsterblicher Mozart! wie viele und wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichten, besseren Lebens hast Du in unsere Seele geprägt.“

Die stark ausgeprägte Selbständigkeit seiner eigenen Individualität bewahrte ihn jedoch davor, zum farblosen Nachahmer der grossen, von ihm so bewunderten Tonmeister zu werden.

Merkwürdigerweise und trotz der glühenden Bewunderung Schubert's für Beethoven, sind Beide einander niemals näher getreten. Obwohl Beide mehr als 20 Jahre lang in derselben Stadt lebten, und Schubert auch des öfteren bei Konzerten und anderen Anlässen Gelegenheit hatte, dem Meister zu begegnen, wagte er es dennoch nicht, sich um die Freundschaft des Gewaltigen zu bewerben, die ihm dieser sicherlich nicht vorenthalten hätte. Eine gewisse Scheu, dazu Schubert's angeborene Bescheidenheit, wohl auch noch die Grundverschiedenheit beider Charaktere, des biederen, echt wienerischen Schubert und des grollenden, verbitterten Beethoven, hat es bei dem einen missglückten Versuch von Seiten des Jüngeren bleiben lassen, über den Anton Schindler, der Biograph Beethovens, berichtet: „Im Jahre 1822, machte sich Franz Schubert auf, um seine vierhändigen, Beethoven gewidmeten Variationen über ein französisches Lied (opus 10) dem von ihm hoch verehrten Meister zu überreichen. Ungeachtet Diabelli's Begleitung und Verdolmetschung seiner Gefühle spielte er doch bei der Vorstellung eine ihm selber missfällige Rolle.“

Und als nun gar Beethoven in dem ihm vorgelegten Opus einen kleinen harmonischen Irrthum rügt, eilt der junge Künstler ganz fassungslos hinweg und versuchte es nie mehr, Beethoven näher zu treten.

Hätte Mozart zu gleicher Zeit mit Franz Schubert gelebt, so würde sicher ein inniges Freundschaftsband diese beiden fast gleichartigen Menschen verbunden haben; denn

schön vereinigt Schubert in sich die froh gesellige Natur, die heitere Sorglosigkeit, den liebenswürdigen Freimuth und den Seelenadel Wolfgang Mozart's mit dessen grossem Gottvertrauen und dessen echter Menschenliebe, vor allem mit dessen kindlich weichem Herzen.

Beethoven hat jedoch später das grosse Talent Schubert's anerkannt und noch auf seinem Krankenlager beschäftigte sich der Meister mit den Werken des jungen Künstlers. Voll Staunens vernimmt er die herrlichen Lieder, die ihm von den Freunden gebracht werden, und mit wahrer Bewunderung folgt er den Schöpfungen dieses reichen Talentes.

„Wahrlich!" ruft der kranke Beethoven bewundernd aus, „in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!"

Den unbändigen Freiheitsdrang, die Unmöglichkeit, sich in eine abhängige Stellung zu begeben, oder gar um des Brodes willen talentlosen Schülern Klavierunterricht zu geben, (wie dies Mozart selbst zeitlebens thun musste) das hat Schubert mit Beethoven gemein. Die Freiheit ging ihm über Alles, und manche gute Gelegenheit liess er ungenützt vorbei gehen, aus Furcht, dann der goldenen Freiheit beraubt zu sein und nicht nach Herzenslust komponiren zu können, sobald in seinem regen Geiste ein neuer Gedanke Platz griff.

Und dass dies sehr oft der Fall gewesen sein muss, das bezeigt uns die grosse Zahl von Schubert'schen Kompositionen, die dieser in seinem so kurzen Leben geschaffen. Er komponirte überall, seine Schaffenskraft war nicht an Ort und Zeit gebunden. Um Werke von wahrhaft bestrickender Schönheit zu schaffen, bedurfte es für ihn keiner äusseren Anregung. Kam ihm ein Gedanke, so musste er ihn auch sogleich zu Papier bringen, ob er sich nun gerade auf seinem Lieblingsspaziergang, vor den Thoren der Stadt, oder im fröhlichen Freundeskreise befand. Ein Blatt Notenpapier und ein Wirthshaustisch genügten ihm und an einer Wirthshaustafel sind oft seine reifsten Werke entstanden.

Franz Schubert war ein Wiener. Die engen Verhältnisse des Vaterhauses bestimmten den 18jährigen Jüngling, eine Hilfslehrerstelle an der Schule anzunehmen, an welcher sein Vater als Lehrer fungirte.

Die Familie Schubert, die aus dem Vater, Schubert's Stiefmutter und mehreren Geschwistern bestand, und die trotz ihrer rührenden Bedürfnisslosigkeit mit dem schmalen Gehalte des Lichtenthaler Schulmeisters nicht auskommen konnte, war auf die Mithilfe der erwachsenen Söhne angewiesen; und so musste denn der geniale Franz, der seine Kinder- und Jünglingsjahre im kaiserlichen Konvikte verbrachte, wo er von seinem zehnten bis zum siebzehnten Jahre als Sängerknabe im Kirchenchor mitwirkte, mit einem Mal in ganz veränderte Lebensverhältnisse eintreten.

Das Leben im Konvikte war ein sorglos heiteres gewesen; trotzdem hatte der aufgeweckte Knabe auch das Lernen nicht vergessen. Seinen Unterricht leitete zuerst Hoforganist Ruczizka, später der durch seinen Hass gegen Mozart berüchtigt gewordene Salieri; einen geordneten Unterricht, eine strenge Anleitung hat er jedoch dort nicht erhalten.

Drei Jahre lang verleugnet Franz sein besseres Selbst, quält sich mit dem lästigen Unterricht. Dann aber erträgt er es nicht länger; seine Seele sehnt sich mächtig nach Erlösung von dem bedrückenden Schulzwang, nach Bethätigung seines Talentes, und nach einer seinen grossen Fähigkeiten würdigeren Stellung.

So bewarb er sich denn im Jahre 1815, gestützt auf eine Empfehlung Salieri's, um eine Stelle als Lehrer an einer Musikschule in Laibach, mit welchem Amte auch ein Gehalt von 500 Gulden verbunden war.

Allein Schubert erhielt selbst diese mässige Anstellung nicht und zwar durch die Doppelzüngigkeit Salieri's, der einen anderen Bewerber als am geeignetsten für die Stelle empfohlen hatte.

Sicher hätte dieser Misserfolg nachtheilig auf Schubert's Gemüth eingewirkt, wäre nicht gerade jetzt eine etwas günstigere Veränderung in sein Leben getreten.

Franz v. Schober, ein junger Mann aus vermögendem Hause, kam nach Wien, um an der dortigen Universität seine Studien zu vollenden. Ein glühender Verehrer Schubert's, dessen Lieder er in einem befreundeten Hause in Linz kennen gelernt hatte, fordert er den jungen Tonmeister auf, seine Wohnung zu theilen, was dieser dankerfüllt annimmt. Schöne Tage sind's, die er in inniger Harmonie mit dem begabten Freunde verlebt; nun darf er, befreit von jedem lästigen Zwange, ganz seiner Kunst leben.

Bald hatte sich ein weiterer Freundeskreis in Schober's Hause versammelt. Dieser war es auch, der die Bekanntschaft Schubert's mit dem Sänger Vogl vermittelte, der die Schubert'schen Lieder zuerst an die Oeffentlichkeit brachte, und durch seine schönen Stimmmittel, wie durch seinen belebten, dramatischen Vortrag viel zu ihrer Popularität beitrug. Vogl war einer der berufensten Vertreter Schubert'schen Geistes und hat bis an sein Ende mit inniger Begeisterung Schubert'sche Kompositionen tadellos vorgetragen.

Ein Kreis genialer Menschen versammelte sich um den jungen Meister und seinen Inter-

preten; dass Schubert das belebende und verehrteste Mitglied dieses Kreises gewesen ist, erhellt daraus, dass die Freunde ihre heiteren, geselligen Zusammenkünfte: „Schubertiaden“ nannten. Namen von bestem Klang sehen wir bei diesen Schubertiaden versammelt. Moritz v. Schwind, Eduard Bauernfeld, der Dichter Mayerhofer, Freiherr v. Spaun, Kngelwieser, Sonnleithner, Vogl, Franz Lachner u. a. gehörten dem Freundeskreise an, und ihre Namen sind innig mit dem Andenken an den grossen Tondichter verknüpft. Bei diesen Symposien war Franz einer der heitersten; seine immer frohe Laune wie sein harmloser Witz machten ihn zum Liebling Aller.

Das Glück, das die meisten Menschen in der Liebe finden, war unserem jungen Meister gleichwohl versagt geblieben, allein in überreichem Maasse ward er durch treue Freundschaft dafür entschädigt. In seinem kurzen Lebenslaufe war es keinem Weibe gelungen, die Liebe dessen zu erringen, der die Liebe und ihre Wonnen doch so unübertrefflich schön zu besingen gewusst — und wenn sich eine Zeit hindurch die Mähr von einer unglücklichen Leidenschaft Schubert's für die Komtesse Karoline v. Esterhazy erhalten hat, so haben verdienstvolle Forscher in neuerer Zeit die Unhaltbarkeit dieser Fabel nachgewiesen: Komtesse Karoline war 11 Jahre alt, als Schubert in Zelesz auf dem Gute ihrer Eltern weilte.

Nach einem halben Jahre kam ein Bruder Schober's nach Wien, und Schubert musste das ihm liebgewordene Asyl verlassen; aber innige Freundschaft verband ihn auch später mit dem treuen Schober.

Jetzt bezog Schubert eine gemeinsame Wohnung mit Mayerhofer; und auch da versammelte der Abend die Freunde zu geselligem Beisammensein.

So sehr aber auch durch die Vermittlung der Freunde u. A. Schubert's Name in die Oeffentlichkeit drang, so sehr sein Talent schon damals bewundert wurde, so blieb er doch in engen und dürftigen Verhältnissen, da sich trotz aller Bemühungen der Freunde kein Verleger finden wollte, der die Kompositionen des jungen Meisters verlegt und honorirt hätte.

Es wiederholte sich bei Schubert genau dasselbe, was die Welt einige Jahrzehnte früher an dem Genius Mozart's erfahren hatte. Beide schenken ihren undankbaren Zeitgenossen unschätzbare Werke, Werke von vollendeter Schönheit und Beiden hat es die Mitwelt so arg gelohnt.

Dass Schubert kein Opernkomponist geworden, oder vielmehr, dass keine von seinen Opern: „Fierrabras“, „Rosamunde“, „Der häusliche Krieg“ u. s. w., eine Bühnenfähigkeit erlangt haben, das wird wohl heut zu Tage Niemand mehr einem Mangel an Können beimessen. Schubert mit seinem Melodienreichthum, seiner Tonmalerei und seiner stimmungsvollen Lyrik hätte wohl auch die Musik für ein lebensfähiges Tondrama schreiben können. Begegnen wir doch heute Opernkomponisten, deren Wissen und Talent lange nicht an das Schubert's hinanreicht, und die trotzdem das Geheimniss besitzen, mit ihren Opern grosse Erfolge zu erzielen, ja sich im Sturm den Beifall der Menge zu erobern. Das, was Schubert mangelte, um auf dramatischem Gebiete die gleiche Vollendung zu erlangen und gleichen Ruhm zu ernten, wie er ihm als dem berufensten Vertreter der lyrischen Musik zu Theil geworden ist, das war — die Libretto-Misère abgerechnet — einzig und allein Mangel an Routine, das gänzliche Fehlen von Welt- und Menschenkenntniss, ohne die ein rechter Opernkomponist nun einmal nicht zu denken ist. Schubert vermochte es nicht, seinen Opernkompositionen dramatisches Feuer einzuhauchen; seine Arien waren zwar schön, aber sie blieben eben nur Arien und würden, losgelöst von dem Opernwerke, überall hinpassen; es mangelt ihnen das belebende Element, der innige Zusammenhang mit der Wirklichkeit, der starke dramatische Zug, und — die Gunst des Augenblicks. Wäre einer seiner Opern diese Gunst des Glückes zu Theil geworden, so würde dieser Erfolg gewiss fördernd auf das weitere Schaffen des Meisters eingewirkt haben. Allein dem war nicht so, und wir müssen uns über diese Lücke mit den vielen unzähligen Meisterwerken trösten, die Schubert auf allen anderen Gebieten der Musik geschaffen. Eines ist sicher: Hätte Schubert grosse Reisen gemacht, Welt und Menschen kennen gelernt, den Blick durch Anschauung alles Edlen und Grossen geweitet, wäre er aus den engen Verhältnissen auf die Bühne des Lebens hinausgetreten, vor allem wäre er nicht zeitlebens der gute, harmlose, über alles Maass bescheidene Mensch geblieben, sein Genius hätte die Welt sicher auch durch eigenartige Opernwerke bereichert. Nun aber theilt er mit Beethoven, Mendelssohn, Schumann, bei denen wieder andere Einflüsse störend wirkten, das Geschick, auf dem Hauptgebiete der Musik, der Oper, nichts Bleibendes geschaffen zu haben.

Freilich wird es den enthusiastischen Verehrern Schubert's recht schwer, sich den Meister, der jeden Musikstil (weltlichen und kirchlichen) vollständig beherrscht, als Opernkomponist unzulänglich zu finden. Schubert vermochte es nicht, sich psychologisch zu vertiefen; ein sondirendes Studium der Charaktere der handelnden Personen lag seinem urwüchsigen, man darf wohl sagen: naiven Sinne vollständig fern. — So müssen wir

denn darauf verzichten, auch von den Brettern herab Schubert auf uns wirken zu lassen, und müssen uns an dem genügen lassen, womit sein schöpferisches Genie Kirche und Konzert so verschwenderisch bedacht hat. Und das, wahrlich, ist nichts Geringes!

Aber auch seine übergrosse Bescheidenheit, die ihn stets davon abhielt, öffentlich hervorzutreten, mag ein gut Theil daran gehabt haben.

Wie weit diese Selbstverleugnung gegangen, davon geben uns die Erzählungen der Zeitgenossen Schubert's oft merkwürdige Berichte. So erzählt Freiherr v. Spaun über einen Musikabend in einem aristokratischen Hause, wo Baron v. Schönstein, ein kunstbegeisterter Dilettant, Schubert'sche Lieder sang und dafür von der glänzenden Gesellschaft mit dem grössten Beifall überschüttet wurde. Schubert aber sass allein in einem Winkel und Niemand achtete seiner. Da trat die Frau des Hauses zu dem Einsamen, sagte ihm einige anerkennende und zugleich entschuldigende Worte. „O," antwortete Schubert, „ich bin es gewohnt, übersehen zu werden, und es ist mir manchmal ganz recht, weil ich mich dann weniger genirt fühle."

Wenn aus den Schöpfungen der meisten Künstler und Dichter die Stimmung ersichtlich ist, in der sie entstanden, so trifft dies bei Schubert besonders ein.

Einmal bemerkten die Freunde eine dem sonst so heiteren Naturell Schubert's entgegengesetzte, plötzlich auftauchende und anhaltende Schwermuth an ihm. Theilnehmend drangen sie in ihn, ihnen die Ursache dieser Melancholie zu erklären. „Ihr werdet es bald hören und begreifen", lautete die Antwort, „kommt heute zu Schober, ich werde Euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen. Sie haben mich mehr angegriffen, als dies je bei anderen Liedern der Fall war."

Die Freunde kamen und Schubert sang ihnen die „Winterreise" vor, jene schauerlich schönen Lieder, in denen das ganze Weh der Menschenbrust erzittert und die in ihrer erhabenen Schöne alles Leid und alle Wonnen der Menschenseele poetisch verklären. In kühnem Reigen wechselt in diesem Zyklus all das, was die Menschenseele in sich birgt von Weh und Leid, von Liebe und Sehnsucht nach dem weltfernen Glücke.

Unter den mehr als 600 Liedern, die wir von Schubert besitzen, ragt der Zyklus der „schönen Müllerin" und der „Winterreise" durch ihren grossen inneren Werth weit über die anderen hervor. Zumeist sind darin Dichtungen von Wilhelm Müller verwendet, auch Gedichte von Schlegel, Uhland, Rückert, Mayerhofer u. A. finden sich darunter. Etwas Neues zu dem Lobe dieser süssen Lieder zu sagen, wäre nutzlos, alle Welt kennt und liebt sie und berauscht sich an ihrem Melodienzauber.

Bekanntlich hat Schubert auch zahlreiche Heine'sche Balladen in Musik gesetzt, so „das Meer", das jetzt, gehoben durch den Zauberklang seiner göttlichen Musik, „erglänzet weit hinaus"; „das Bild" u. v. a. In all diesen Liedern hat es Schubert meisterhaft verstanden, das zu offenbaren, was der Dichter des Weltschmerzes „gesagt und gesungen".

Dass Schubert's Muse viel, sehr viel zur unsterblichen Schönheit des „Erlkönigs" beigetragen, ist gleichfalls anerkannt. Es muss jedoch tief beklagt werden, dass sich der Dichterfürst, wohl unter dem zweifelhaften Einflusse Zelter's stehend, dem jungen Künstler gegenüber so abweisend verhalten hat. Ja, es ist kaum auszudrücken, welch' mächtigen Einfluss ein anregender Verkehr, ein ermunterndes Wort des grossen Mannes auf den enthusiastischen Schubert ausgeübt hätte. Allein Goethe hatte kein Ohr für die Wundertöne dieses Genius; er schenkte den ihm bereits im Jahre 1817 durch einen Freund Schubert's zugesandten Liedern keine Beachtung, und würdigte auch den Komponisten keiner Antwort, als sich dieser einige Jahre nachher selbst an ihn wendet und zugleich eine seiner Kompositionen einsandte.

Aber auch an der Nichtachtung des Dichterfürsten mag wieder einmal Schubert's allzu grosse Bescheidenheit Schuld getragen haben, denn die wenigen Zeilen, die dem Opus als Geleitschreiben dienen, sind von mehr als unterwürfiger Demuth. Sie lauten:

> „Euer Excellenz!
>
> Wenn es mir gelingen sollte, durch die Widmung dieser Komposition Ihrer Gedichte meine unbegrenzte Verehrung gegen Eure Excellenz an den Tag legen zu können und vielleicht einige Beachtung für meine Unbedeutenheit zu gewinnen, so würde ich den günstigen Erfolg dieses Wunsches als das schönste Ereigniss meines Lebens preisen.
>
> Mit grösster Hochachtung
>
> Ihr ergebenster Diener
>
> Franz Schubert.

Es ist möglich, dass Goethe diesen Brief beantwortet hätte, trotzdem täglich eine zahllose Menge solcher und ähnlicher Episteln bei ihm einlangten, dann hätte jedoch der Passus von der „Unbedeutenheit" nicht darin vorkommen dürfen, denn ein Künstler, der selbst seine „Unbedeutenheit" eingesteht, ist wohl keiner ernsteren Beachtung werth.

Goethe antwortete nicht, trotzdem hat Schubert 80 Goethe'sche Lieder mit dem Zauber seiner Tonweisen umkleidet. Ihm ist das schier Unmögliche gelungen: Die Schönheit Goethe'schen Verses noch zu

steigern, durch den Zauber seiner Muse uns menschlich näher zu bringen, was dem Menschengeiste als das Höchste in der lyrischen Dichtung erschienen.

Von Schiller's Gedichten, von denen der fruchtbare Komponist gleichfalls zahlreiche in Musik gesetzt hat, ist die „Gruppe aus dem Tartarus" das wohl sicher bedeutendste.

Die fortwährenden Misserfolge, die den genialen Mann zeitlebens verfolgten, brachten es mit sich, dass endlich auch seine frohe Laune ihn verliess und dichtere Schwermuth ihn übermannte. Wie sehr musste sein Gemüth gelitten haben, wenn er, der fröhliche Schubert, Worte voll schmerzlicher Entsagung an den fernen Freund richtet, die seinem ureigensten Charakter, seiner echten Künstlernatur sonst so fern lagen.

„Ich fühle mich als den unglücklichsten, elendesten Menschen der Welt", schreibt er im Frühjahr des Jahres 1824 an Kuppelwieser, „denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung, wenigstens anregende — für das Schöne zu schwinden droht und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? M e i n e R u h i s t h i n, m e i n H e r z i s t s c h w e r, i c h f i n d e s i e n i m m e r u n d n i m m e r m e h r, so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram."

Der Aufenthalt auf dem Schlosse des Grafen Esterhazy in Zelesz wirkte in dieser Lage recht wohlthätig auf Schubert's körperliches wie geistiges Befinden. Neu gestärkt und erfrischt kehrte er im Jahre 1824 nach Wien zurück; einen gleich günstigen Einfluss hatten auch die kleinen Ausflüge, die er mit den Freunden während der schönen Jahreszeit in's Salzkammergut und nach Ober-Oesterreich machte.

Auf diesen Ausflügen war auch Vogl sein Gefährte und überall, wo der Sänger die herrlichen Lieder Schubert's vortrug, fanden diese ungetheiltesten Beifall.

In des jungen Meisters Leben hatte sich jedoch mittlerweile nichts gebessert; seine Lieder begeisterten die Zuhörer, er selbst schaffte unaufhörlich neue Werke voll blendender Tonpracht, allein was half dies, wenn es seinen gesunkenen Lebensmuth nicht mehr aufzurichten vermochte? Dazu kam noch die Aussichtslosigkeit, jemals eine gesicherte Anstellung zu erlangen, die ihn vollends entmuthigte.

Im Jahre 1826 wagte Schubert noch einmal den Versuch, endlich eine seinen grossen Fähigkeiten entsprechende Stelle zu erlangen; er bewarb sich um den Posten eines Vicehofkapellmeisters, die durch Eyblers Vorrücken frei geworden war. Schubert's Gesuch wurde jedoch abschlägig beschieden, obwohl er sich auf mehrere komponirte Messen und genaue Kenntniss des Kirchenstiles berufen durfte. Statt seiner erhielt Josef Weigl, der Komponist der „Schweizerfamilie", die Vicekapellmeisterstelle.

Ohne Groll trat nun Schubert von der Bewerbung zurück. Im darauf folgenden Jahre gab er abermals dem Drängen der Freunde nach und bewarb sich zum letztenmale um den Posten als Kapellmeister am Hoftheater. Auch diese Hoffnung schlug fehl, und mit diesem letzten Schritte hatte nun endlich die Reihe der Misserfolge seines Lebens ihr Ende erreicht. Nicht etwa als ob jetzt eine glücklichere Wendung im Leben des Meisters eingetreten wäre — beileibe nicht — wozu hätte er denn weit über all die Dutzendkomponisten des damaligen Wien hinaus geragt!

Und so wurde auch Franz Schubert dafür bestraft, ein seltenes Genie zu sein. Nein! im Leben des jungen Tondichters ward's nun nicht mehr helle. Müde der Enttäuschungen und der fehlgeschlagenen Hoffnungen giebt er den Kampf mit dem Leben auf, einem Leben, das so wenig erfüllt hatte, was es versprochen — er entsagt allem weiteren Hoffen, sein Geist wendet sich von dem Leben, bald folgt auch sein müder Leib.

Ein Jahr nachher, am 28. November 1828, als er zum letztenmale einen Versuch machte, von dem Geschick ein winziges Zeichen der Gunst zu erforschen, legte er sein müdes Haupt zum Sterben nieder.

Ein Jahr vorher war Beethoven geschieden, und in den Fieberphantasien des kranken Schubert erscheint der Name des vorangegangenen Meisters. „Hier liegt Beethoven nicht", entringt es sich den fiebernden Lippen und dann war der liederreiche Mund verstummt für ewig. Die Freunde aber betteten ihn auf dem Ortsfriedhofe in Währing an der Seite des von ihm so innig verehrten Meisters. Nnun ruhen Beide auf dem allgemeinen Friedhofe in Wien, wo sie in einem Ehrengrab beigesetzt wurden.

„Den Liebling der Jugend", nennt Schumann Franz Schubert, „er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Märchen und Abenteuer; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, dass da-

durch die weichere Grundstimmung getrübt würde."

* * *

Fassen wir die künstlerische Bedeutung Schubert's in einem Satze, so können wir sagen: Er hat zuerst in der deutschen Kunst den schlichten Naturton des Volksliedes im Kunstliede gefunden. Es hat den Pfad gezeigt und hat ihn selbst betreten; seine Lieder sind in ihrer volksthümlichen Charakteristik ein Vorbild auf diesem Wege für alle Zukunft.

Die Beliebtheit, welche viele seiner Lieder (das Wasser rauscht,' das Wasser schwoll, das Wandern ist des Müllers Lust, Ich schnitt es gern in alle Rinden ein) im ganzen deutschen Volke gefunden, ist auf ihre objektive plastisch hervortretende allgemein verständliche Form zurückzuführen. Es ist schon früher mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, dass bereits Mozart eine neue Form des Liedes, in welcher der ganze poetische Inhalt des Gedichts sich vollständig und rückhaltlos ausspricht, angestrebt habe, so z. B. in seinem „Veilchen." Aber gerade eine genauere Prüfung dieser Komposition auf ihre liedartigen Bestandtheile hin, zeigt uns die künstlerische Gestaltungskraft Schubert's, der in der Verbindung zwischen der ursprünglichen, strophisch gegliederten und künstlich in einander gegliederten Liedform mit dem vollen Harmonienreichthum des modernen Liedes jene Kunstwerke geschaffen, „in welchen die zartesten und die stärksten Regungen des Innern ganz und energisch wirksam in die äussere Erscheinung treten."

Die drei grossen Mächte musikalischer Darstellung: Melodie, Harmonie und Rhythmus erhielten durch Schubert eine wesentliche Umgestaltung. Die Melodie erlangt bei ihm und durch ihn, wie treu sie sich auch an das dichteriche Wort anschmiegt, doch eine selbständige Bedeutung wie sie eine solche nur im alten Volksliede vorher besessen. Die Harmonie seiner Schöpfungen giebt den wahren und vollen, den erschöpfenden Ausdruck wieder, ja der Zauber der Melodie und die Reinheit seiner Harmonik täuscht uns selbst oft über die Monotonie des Rhythmus bei Schubert hinweg. Waren es doch gerade diese Elemente, welche ihm die wunderbare Kraft verliehen haben, das Lied Goethe's in süsse Akkorde zu zwingen.

Mit Goethe und Heine, also mit den beiden grössten Dichtern der lyrischen Neuzeit, hängt Schubert innig zusammen. Er weiss ebensowohl die einfach erhabene Anmuth Goethe's wie die Tragik der Grundstimmung Heine's im Liede musikalisch zu gestalten.

An der Hand Goethe's gelang es Schubert auch, den Weg vom Liede zur Ballade zurückzulegen, und keiner vor ihm hatte es so verstanden, den rechten Ton für die musikalische Illustration dieser Dichtungsform zu finden.

Es ist mehr als selbstverständlich, dass der Liedstil Schubert's auch seine grösseren Kompositionen nothwendig beeinflussen musste. Sein heisses Bemühen, die einzelnen Züge jedes Liedes bis in die feinsten Nüancen herauszuarbeiten, unterstützt ihn hierbei. Aber es hindert zugleich auch die Wirkung ins Grosse, die harmonische Verbindung aller Theile zu einem mächtigen Gesammteindruck. Was ihn hob und was ihn hemmte, floss auf diesem Gebiete aus einer Quelle. „Die einzelnen Gefühlsergüsse sind aneinandergereiht, ohne jede Gegenwirkung auf einander, die allein das instrumentale Kunstwerk plastisch heraustreten lässt."

Und dennoch hat er auch auf diesem Gebiete in seinen Variationen, Impromptus, Märschen und Walzern neue Instrumentalformen geschaffen, oder alte im Geiste seiner Liedformen musikalisch fortgebildet und dadurch den Nachstrebenden eine neue Welt musikalischen Ausdrucks erschlossen.

Ja, er war ein Pfadfinder und ein Schatzgräber zugleich. Für die schmelzende Sehnsucht, für die Gluth der Liebe, für die sanfte Klage hat er reine und volle Töne gefunden. Die schlichte Innigkeit und Naturfreudigkeit des deutschen Volksgemüths die Wärme und Tiefe seiner besten Empfindungen hat er belauscht und verstanden wie Wenige, musikalisch ausgeprägt wie Keiner. Er selbst war nicht glücklich und auf seinem Lebenswege blühten keine Rosen. Aber er verstand es, Viele zu beglücken und in seinem Melodienhain duftet und spriesst und klingt der schönste Liederfrühling.

An Franz Schubert („Schubertiade“).



Gesegnet, wer den Lorbeerkranz
Frühzeitig sich erworben,
Und wer in Jugend und Ruhmesglanz
Ein Götterliebling, gestorben.

Doch früher hast du gelebt — und nicht
Als Musikgelehrter, als bleicher,
Voll war und rund der Bösewicht,
Ein behaglicher Oesterreicher.

Mit Malern, Poeten und solchem Pack
Hast gern dich herumgeschlagen,
Wir trieben da viel Schabernack
In unsern grünen Tagen.

Ein dritter noch war — an Gemüth ein Kind.
Doch that er Grosses verkünd'gen
Als Künstler — mein lieber Moritz Schwind,
Historienmaler in München.

Er ist eine derbe Urnatur,
Wie aus tönendem Erz gegossen,
So war auch Schubert, — heiterer nur,
Das waren mir liebe Genossen.

Bald sich ein Kranz von Freunden flicht,
Kunst, jugendliches Vertrauen,
Humor verbanden sie, — fehlten auch nicht
Anmuthige Mädchen und Frauen.

Da flogen die Tage, die Stunden so schnell,
Da stoben des Geistes Funken,
Da rauscht' auch der schäumende Liederquell,
Den wir zuerst getrunken.

„Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald ach! ist der Vater mit seinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen.

Was ist Beifall der Welt, was Ruhm,
Und Zeitungs-Preisen und Krönen!
Wir hatten das wahre Publikum
Der Guten und der Schönen.

Wie göttlich ein Genie im Keim,
Das in höchst eigener Weise
Sich kräftig entwickelt, süss geheim,
Im traut verwandten Kreise!

Stellt bei genialer Jugend sich ein
Gott Amor mit seinen Waffen,
Da ist viel holde Lust, viel Pein,
Ein ewiges Gähren und Schaffen.

Real das war der Schubert auch,
Kein künstlerischer Textverdreher,
Doch freilich des Gedichtes Hauch
Erfasst er als Sänger und Seher.

Der Rhythmus gewagt, die Harmonie
Bisweilen auch zerrissen,
Doch sprudelt ihm reich die Melodie,
Von der man jetzt nichts will wissen.

Oft ging's zum „Heurigen“, zum Wein
Gleich ausserhalb des Thores
Stellt meist sich auch Franz Lachner ein, —
Cantores amant humores.

Und frisch nach Grinzing, Sievering,
Mit andern muntern Gesellen,
Zickzack gar mancher nach Hause ging,
Wir lachten im Mondschein, im hellen.

 so brach der Chor aus.

Wir wollens dem Leser erklären,
Heist: c. a. f. f. e. e. — Caffeehaus
Und nächtlicher Punsch: Einkehren.

Nicht immer ging es so herrlich zu,
Nicht immer waren wir Prasser!
So trug mir Schubert an das Du
Zuerst mit Zuckerwasser.

Es fehlte an Wein und Geld zumal;
Bisweilen mit einer Melange
Hielten wir unser Mittagsmahl,
Mit diesem Wiener Pantsche.

Die Künstler waren damals arm!
Wir hatten auch Holz nicht immer,
Doch waren wir jung und liebten warm
Im ungeheizten Zimmer.

Eduard v. Bauernfeld.





Schubert-Denkmal im Stadtpark zu Wien.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. Januar 1897.

In den beiden letzten Philharmonischen Konzerten kam nur ein neues Orchesterwerk zur Aufführung, die vierte Sinfonie op. 62 von Fr. Gernsheim (11. Januar). Sie ist mit einer grossen Kunst des Satzes ausgeführt, steht stilistisch durchaus auf klassischem Boden und zeugt auch von guter Behandlung des Orchesters. Wirklich Originelles ist in dieser Form kaum noch zu erwarten; aber Gernsheim hat es doch verstanden, Interesse für seine klar und prägnannt gehaltenen Themen zu erwecken und sie charakteristisch zu verwerthen. Als hübschester Theil des viersätzigen Werkes stellte sich das Scherzo heraus, dass ausserordentlich gefiel. Im übrigen gab es noch in diesen beiden Konzerten Wagner's Huldigungsmarsch, Liszt's Tasso, Smetana's Vysegrad und Schubert's C-dur-Sinfonie, die als Jubiläumsgabe dargebracht wurde. Solistisch wirkte Sarasate mit, der das Mendelssohn'sche Konzert in den beiden ersten Sätzen herrlich, im letzten etwas übereilt spielte, ferner Hr. Risler aus Paris, der das G-dur-Konzert von Beethoven in wahrhaft meisterlicher Weise spielte und sich als ein Künstler ersten Ranges erwies, und Frau Schumann-Heink, welche die grosse Titus-Arie und einige nicht ohne Wirkung, aber etwas phrasenhaft geschriebene Lieder eines jungen Hamburger Komponisten, Hermann Behn, in hervorragender Weise zu Gehör brachte.

Der Stern'sche Gesangverein führte unter Leitung des Prof. Gernsheim zum ersten Male das Te-Deum von Berlioz auf. Diese jetzt vierzig Jahre alte Komposition ist ja freilich an Bedeutung nicht mit dem Requiem desselben Meisters zu vergleichen; aber sie enthält, besonders in ihrer zweiten Hälfte, doch sehr viele interessante, ihres Schöpfers würdige Züge. Die Aufführung war gut und temperamentvoll; besonders wirkungsvoll hob sich auch das nicht umfangreiche Tenorsolo ab, das Herr Litzinger sehr hübsch vortrug. An demselben Abend wurde auch noch Beethoven's Chorfantasie aufgeführt und Frl. Kleeberg spielte das Klaviersolo in dieser, sowie das G-dur-Konzert von Beethoven, — nicht so bedeutsam, wie Herr Risler, aber doch mit vielem Reiz und grosser Liebenswürdigkeit.

Zwei sehr interessante Konzerte veranstalteten Frl. Remmert und Hr. Prof. Wald. Meyer, indem sie sämmtliche zehn Violinsonaten Beethoven's spielten. Beide Künstler hatten der Ausführung dieses Zyclus, den sie auch vielfach auswärts wiederholen, gründliche Vorstudien vorauf gehen lassen, und erfreuten durch stilgerechtes, zuverlässiges und geschmackvolles Spiel.

Das böhmische Streichquartett der Herr. Hofmann u. Gen. hat mit den beiden letzten Konzerten für diesen Winter von uns Abschied genommen. Wir verdanken diesen Künstlern so hohe Genüsse, sie haben in so besonders geist- und temperamentvoller Weise alte wie neue Werke vorgeführt, dass man sich nur freuen kann, sie mit dem nächsten Winter hier wieder zu finden. Im letzten Konzerte spielten sie u. a. das Schubert'sche Es-dur-Trio mit Frau Roger-Miclos in ungemein reizvoller Weise.

Eine grosse Reihe von Solokonzerten schloss sich, wie gewöhnlich, den obengenannten Veranstaltungen an. Ein Konzert gab Sarasate, in welchem er das H-moll-Konzert von Saint-Saëns prächtig spieilte; und, um bei den Geigeninstrumenten zu bleiben, so ist das Konzert des Herrn v. Mulert zu gedenken, der Professor des Violoncellospiels ist und hier zum Male auftrat. Er ist ein ausgezeichneter Techniker, dabei ein sehr feinfühliger Musiker, der schönen Ton mit geschmackvollem Vortrag verbindet.

Unter den Pianisten waren hauptsächlich Wiederholungskonzerte in den letzten vierzehn Tagen zu notiren. Arthur Friedheim, Frl. Elliot, Otto Hegner, Eibenschütz, (der eine Reihe eigener Kompositionen spielte), Frl. Cottlow, Frau Roger-Miclos sind sämmtlich bereits im Laufe des Winters aufgetreten. Neue Erscheinungen waren Frl. Dietz aus Brüssel, die einen recht guten Eindruck machte, Frl. Landowska, eine junge Pianistin von entschiedenem Talent, und Hr. Gustav Berger, der sich nicht glücklich einfürte. Auch Frl. Krause, die nach mehrjähriger Pause wieder auftrat, konnte nicht befriedigen.

Unter den Singenden sind gleichfalls eine Reihe alter und bewährter Kräfte. Eugen Gura hat noch einen Schubert-Abend gegeben, das Ehepaar Hildach hat mit gewohntem Erfolge zwei Lieder- und Duettabende veranstaltet, auch Frl. Heynsen, Frl. Golz, Frl. Heinrich, Herr Heinemann sind bereits bestens bekannt. Neu war Frau Stolzenberg-Biertz, die sich als tüchtige und fein empfindende Sängerin einführte, aber duch offenbare Indisposition an der vollen Enthaltung ihrer Leistungsfähigkeit gehindert war. Auch Frl. Charlotte Taubert stellte sich als tüchtige Sängerin, besonders im zierlichen Genre vor, und Hr. Oberländer, der bekannte Heldentenor, gab einen Liederabend, bei dem er aber auch mit einer starken Indisposition zu kämpfen hatte.

O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Professor Martin Blumner erhielt den Königl. Preussisch. Rothen Adlerorden II Kl., Dr. Kienzl, der Komponist des „Evangelimann“ vom Herzog von Coburg-Gotha das goldene Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft, Eugen d'Albert vom König von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichs-Ordens.

— Johannes Zschocher, einer der ältesten und angesehensten Musikpädagogen Leipzigs, der erst vor kurzem sein 50jähriges Künstler-Jubiläum gefeiert, ist am 7. d. M., 75 Jahre alt, gestorben. Franz Liszt war dem Verstorbenen, der viel für die Verbreitung seiner Klavierwerke in Laienkreisen gewirkt hatte, von Herzen zugethan und ehrte ihn im Jahre 1875 durch die Ueberreichung der vierhändigen Ausgabe seiner „Ungarischen Rhapsodien“ und „Symphonischen Dichtungen“.

— Unter dem Titel „Konzerthandbuch“ hat die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig soeben einen umfangreichen Katalog herausgegeben, der von allen Dirigenten grosser und kleiner Orchester, von Musik- und Chorvereinen und Konzert-Gesellschaften überhaupt mit Freuden begrüsst werden muss. Die Grundlage zu diesem Handbuche bietet Breitkopf & Härtel's Lager für Konzertmusik, in das eine Anzahl guter Orchesterwerke deutschen und ausländischen Verlages aufgenommen worden ist und das auch die Gesangsmusik mit Orchesterbegleitung umfassen soll. Durch dieses Lager ist eine lang entbehrte Zentralstelle für den Bezug alles Orchester-Notenmaterials geschaffen worden. In der Weise der bereits bestehenden Breitkopf & Härtel'schen Orchester- und Chorbibliothek wird das Material in festbroschirten Heften geboten werden. Das „Konzerthandbuch“ ist durch seine klare Uebersichtlichkeit geeignet, die Kenntniss und leichte Zugänglichkeit des Konzertmaterials zu fördern.

— In Genf hielt der Hr. Prof. H. Kling kürzlich einen interessanten Vortrag über Mozarts Auftreten in der Rhonestadt, August 1766, welchem die Vorführung einer Reihe von Tonstücken des damals 10jährigen Meisters folgte, die ungefähr gleichzeitig entstanden sind. So spielten die Hrn. Willy Rehberg und Aimé Kling die in Paris 1763 komponirte Geigensonate, deren Finale so duchschlug, dass es wiederholt werden musste. Ueberdies trug Herr Rehberg in feinster Weise die Variation über ein Allegrettothema von 1765 vor, während Frl. Marguerite Häring die Sopranarie „Conservati fedele“ mit Begleitung von zwei Geigen, Bratsche und Violoncell sang, ausserdem wurde ein zwei Monate vor Mozarts Ankunft in Genf niedergeschriebenes Kyrie für vier Singstimmen und Steichinstrumente zu Gehör gebracht.

— Man hat in Mailand die Verspottung des dortigen Konservatoriums wegen der seinerzeitigen Abweisung des Aspiranten Giuseppe Verdi nicht so ohne weiters hingenommen; das Archiv der Anstalt wurde durchsucht und da hat man denn entdeckt, dass die Sünde des Konservatoriums statt einer Todsünde nur eine lässliche war. Das aufgefundene Prüfungszeugniss Verdi's ergibt folgende Thatsachen: Verdi hatte sich zur Aufnahme in die Klavier- und Kompositionsschule gemeldet. Examinator für Klavier war Professor Angeleri. Sein Urtheil lautete ungünstig. Er tadelte insbesondere Verdi's schlechte Haltung der Hände und betonte, dass die Abstellung dieses Fehlers bei einem achtzehnjährigen jungen Mannes schwierig sei. Hinsichtlich der Kompositionen, die der Prüfling vorlegte, urtheilten die Examinatoren, dass Verdi, falls er sich mit Eifer dem Studium des Kontrapunktes widme, die Phantasie, die er unleugbar besitze, in gute Bahnen leiten und Beifallwerthes werde leisten können. Die Prüfung hatte am 2. Juli 1832 stattgefunden. Ihr Ergebniss wurde der k. k. Regierung mitgetheilt, die über die Zulassung und Abweisung von Aspiranten für das Konservatorium zu befinden hatte. Sie entschied unterm 9. Juli 1832, dass dem Giuseppe Verdi, zumal er schon um 4 Jahre das normale Alter für die Aufnahme ins Konservatorium überschritten habe, sein Gesuch zurückzuschicken sei.

Breslau. Am 20. Dezember fand im Saale der Loge Friedrich „zum goldenen Scepter“, Antonienstrasse, eine Schülerin-Soiré des Instituts für höheres Klavierspiel von Fräulein Elisabeth Simon statt, das ausserordentlich erfreuliche Resultate aufwies. Die Gesammtaufführung konnte als vorzüglich gelungen bezeichnet werden. Nicht allein zeigten die Einzelleistungen von einem tüchtigen und fleissigen Studium, geleitet von meisterlicher Lehrkraft, auch das Programm war ein äusserst vortheilhaft zusammengestelltes. Der reiche Beifall, den die Aufführung fand, braucht keineswegs nahestehend liebevoller Hand zugeschrieben werden, sondern darf vielmehr als wohlberechtigte Anerkennung für die Verdienste der Anstaltsleitung gelten. Das Ukrainische Volkslied für zwei Klaviere zu vier Händen, arrangirt von der Vorsteherin, musste wiederholt werden. Die Sängerin des Abend, Fräulein Helene Beling, bot mit sympatischem Mezzosopran Lieder von Brahms, Robert Ludwig und die besonders empfohlenen Lieder von Graben-Hoffmann, die gleichfalls sehr beifällig aufgenommen wurden. Am Saaleingange wurde eine Biographie des Komponisten à 20 Pf. verausgabt, ebenso wird der Reinertrag der Graben-Hoffmann'schen Lieder, Musikalienhandlung C. Becher, Zwingerplatz 2, dem betagten und in gedrückten Verhältnissen lebenden, beliebten Komponisten zufliessen.

Frankfurt a. M., 7. Januar. Im hiesigen Opernhaus wurde heute das Musikdrama in zwei Akten von Hans Pfitzner: „Der arme Heinrich“ gegeben, das im April 1895 im Mainzer Stadttheater bei seiner ersten Inszenirung vielen Beifall fand, aber nur wenige Aufführungen erlebte. Der Text ist von James Grun mit Zugrundelegung des mittelhochdeutschen Epos Hartmanns von Aue entworfen. Der deutsche Ritter Heinrich erfährt im Kloster zu Salerno durch einen Mönch, dass er nur durch das

Herzblut einer reinen Jungfrau vom Aussatz befreit werden könne, der ihn befallen. Seines Knappen Dietrich Tochter Agnes entschliesst sich zum Opfer und verkündet ihren Eltern diesen Entschluss. Im zweiten Akt, im Kloster zu Salerno, beharrt Agnes auf ihrem Vorhaben; sie liegt bereits auf dem Sezirtisch, da vollzieht sich in dem vor dem Thor wartenden Heinrich eine Wandlung. Er dringt ins Gemach, um zu erklären, dass er lieber sein Leiden tragen, als dieses unschuldige Wesen opfern wolle. In diesem Augenblick nimmt Gott das Leiden von ihm, zum Lohn der Demuth, die sich selbst bezwungen. Die Oper schliesst mit einem Lobgesang auf die Wunderkraft des Erlösers. Die Musik stellt an die darstellenden Künstler wie an das Publikum hohe Ansprüche, zumal die Wucht des Orchesters bisweilen die Stimmen der Sänger zu sehr erdrückt; sie erinnert, wie der Text, zum Schluss an „Parsifal", wiederholt aber an „Tristan und Isolde." Doch enthält sie eine Fülle originaler Inspirationen, die nicht ohne Wirkung blieben. (Voss. Ztg.)

Leipzig. Stadtrath Wilhelm Volkmann, Enkel Gottfr. Chr. Härtel's und Mitinhaber des Hauses Breitkopf & Härtel, starb am 24. Dez. im Alter von noch nicht 60 Jahren. Der Verstorbene war der Begründer des Asyls für Obdachlose in Leipzig und Inhaber zahlreicher Ehrenämter.

Paris, 31. Dezember. In Lyon wurden gestern Abend „Die Meistersinger" mit grossem Erfolge aufgeführt. Dies ist die erste Bühnendarstellung der Wagnerschen Oper in Frankreich. Die Pariser grosse Oper will das Beispiel Lyons im Laufe des nächsten Jahres nachahmen. (Wie eine Drahtung des „Wolffschen Bür." meldet, hebt Catulle Mendès in einer Besprechung der Lyoner „Meistersänger"-Aufführung den tiefen Eindruck hervor, den das deutscheste Werk auf die französischen Zuhörer ausgeübt habe. Niemals habe der Genius des Meisters ein grösseres Wunder vollbracht.)

— Im Konzert Colonne ereignete es sich kurz vor Weihnachten, dass ein Zuhörer nach Caesar Francks „Erlösung" pfiff. Daraus ergab sich ein Tumult, der dazu führte, dass ein Schutzmann den Pfeifer aus dem Saal wies. Nun brach aber erst recht der Sturm los. Das Publikum nahm für den Ausgewiesenen Partei und tobte so lange, bis Colonne eine Ansprache hielt, in der er sagte: „Sie haben Recht, man darf einem Zuhörer, der seinen Platz bezahlt hat, nicht verwehren, sein Gefallen oder Missfallen auszudrücken. Der Ausgewiesene soll eingeladen werden, seinen Sitz wieder einzunehmen." Er wurde denn auch im Triumph hereingeholt, und nach einem letzten Ausbruch jubelnden Beifalls konnte weitergespielt werden.

Wien. Der Verein der Musiklehrerinnen veranstaltet am 18. Jan. im Saale Ehrbar einen Vortragsabend zu Gunsten seines Pensionsfonds. An der Ausführung des gewählten Programms betheiligten sich die Vereinsmitglieder: Frau Ada Turetschek, Frl. Goldstein, Frl. Hamburger (Klavier) Frl. Toni Pokorny (Gesang), Frau Prof. Pruckner (Deklamation, ein aus den Damen Siebenlist, Kopal Solter und Mannheimer bestehendes Gesangsquartett, Frl. v. Plank und Herr Theumann (Violine). Für Nichtmitglieder sind Karten à 1 fl. in der Musikalienhandlung I., Kärtnerring 11, zu haben.

— Am 20. Januar eröffnete der Kaiser in feierlicher Weise die Schubert-Ausstellung im Künstlerhause. Der Feier wohnten bei die Erzherzoge Otto, Luwig Victor, Eugen und Rainer, die obersten Hofchargen, der Unterrichtsminister Freiherr v. Gautsch, die Botschafter Graf zu Eulenburg, Graf Nigra und Lozé sowie Vertreter der Behörden. Der Kaiser wurde bei seiner Ankunft mit lebhaften Hochrufen begrüsst. Auf eine Ansprache des Bürgermeisters erwiderte der Kaiser, er sei der Einladung um so lieber gefolgt, als sie einer echt österreichischen Feier gelte. „Wohl gehört Schubert als Vertreter der reinsten Kunst und als Schöpfer des edelsten Gesanges längst der ganzen zivilisirten Welt an; wir aber dürfen ihn mit Stolz als den unseren, Wien insbesondere kann ihn einen seiner grössten Söhne nennen. Ich kann daher das Unternehmen, die gesammelten Zeichen liebevoller Erinnerung an den grössten Meister der Oeffentlichkeit vor Augen zu führen, mit voller Anerkennung begrüssen. Ich erkläre die Schubert-Ausstellung für eröffnet." Die Worte des Kaisers wurden von grossem Beifall begleitet. Nach der Vorstellung der Mitglieder des Landesausschusses und des Gemeinderathes trat der Kaiser einen Rundgang durch die Ausstellung an.

Anregung und Unterhaltung.

Die weltbekannteste Liedkomposition Schuberts ist die Ballade „Der Erlkönig" von Goethe. Was der Tonkunst innerhalb der Schranken des Liedes an Gewalt dramatisch-dämonischen Ausdrucks verliehen worden, hier ist es zu hinreissender Wirkung gebracht. Schubert komponirte die Ballade im Alter von 18 Jahren und schlug damit zum ersten Male eine neue Weise an, wie sie nie zuvor im Liede erklungen war. Mögen puritanische Kunstrichter immerhin ob des Zwiespalts zwischen der nordisch herben Einfachheit der Goethe'schen Ballade und der südlich blühenden Sinnlichkeit der Musik rechten, mag man ferner den Einwand erheben, dass die allzu dramatische Behandlung des Ganzen den mysteriösen Grundton der Ballade aufhebe: die unwiderstehliche Macht dieser genialen Tonsprache wird doch allezeit der ästhetischen Bedenken spotten. Als charakteristisches Wahrzeichen des auf dem Gebiete des Liedes und der Ballade sich vollziehenden Fortschritts ist mit Recht die mehrmals wieder-

kehrende Dissonanz bei den Worten: Mein Vater, mein Vater jetz fasst er mich an" bezeichnet worden. Wenn jene dissonierenden kleinen Sekunden auch den ersten Hörern, Schubert's Freunden, einen förmlichen Schrecken einjagten, so müssen wir doch gestehen, dass das Schmerzhaft-Furchtbare, das Entsetzen der Kreatur nie und nirgends einen packenderen Ausdruck in der Kunst gefunden hat, als hier. „Der Erlkönig" stellt neben den technischen Anforderungen auch an die Auffassungsgabe des Sängers und Begleiters ziemlich hohe Ansprüche. Bei der Wiedergabe ist seitens des Klavierspielers nicht zu übersehen, dass gerade bei den Melodien des Erlkönigs („Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!" und „Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?") das Weitertraben des Rosses in decenter Weise unausgesetz zu versinnbildlichen ist. Alles übrige erklärt sich von selbt.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die Januar-Sitzung konnte der Vorsitzende mit erfreulichen Berichten, betreffend die Wohlthätigkeitsbestrebungen des Vereins, eröffnen. Zwei Geschenke von Mitgliedern, im Betrage von 100 Mark, sind eingegangen, und mehrere Künstler höchsten Ranges, welche dem Verein angehören: Frau Professor Schultzen von Asten, Frl. Julie von Asten, Hr. Professor Joachim nebst Kunstgenossen desselben, werden am 31. Januar ein Schubert-Konzert in der Hochschule veranstalten, dessen Ertrag der Invalidenkasse des Vereins bestimmt ist. Für eine zweckmässige Organisation dieser Invalidenkasse sind von einem Mitgliede bemerkenswerthe Vorschläge eingereicht worden, welche demnächst zur Berathung kommen sollen. — Hierauf machte Frl. Jeanne van Oldenbarnevelt, Konzertsängerin und Gesanglehrerin in Berlin, Mittheilungen über eine bisher nicht veröffentlichte Methode des Gesangunterrichts, welche sie als „Naturmethode" und als diejenige ihres ehemaligen Lehrers Knudson bezeichnete. Sie basirt auf genauer Beobachtung der Art und Weise, wie die Thiere, vor allem die Vögel ihre Töne hervorbringen, und stellt als erste und wichtigste Regel auf, dass der Athem nicht sowohl vom Kehlkopf, als vom Zwerchfell hergeholt werden müsse. Der Erfolg sei ein anstrengungsloses und wohlklingendes Singen, während die andere, gebräuchliche Art zu athmen die Stimme ermüdet und nicht selten schädigt. Um die bekannten Fehler des Gaumen- und Nasentones zu vermeiden und den Ton, wie der Ausdruck lautet, „nach vorn zu bringen", was namentlich beim Vokal a schwierig ist, werden die Uebungen auf a in stetem Wechsel mit i gesungen; letzterer Vokal, der ganz vorn im Munde gebildet wird, zieht den Ton des folgenden a mit nach vorn. Die Rednerin gab durch selbstgesungene Beispiele eine deutliche Anschauung hiervon. Die Naturmethode spreche von keiner Theilung der Stimme im Register, sondern lasse durch leichte und natürliche Bildung jedes Tones das entsprechende Register von selbst treffen. Eine gute Stimmausbildung erfordere aber in allen Fällen eine weit längere Zeit, als man ihr heutzutage zuzumessen pflegt, denn nur ganz allmähliche, unforcirte, eben „naturgemässe" Entwickelung der Kraft und Elasticität der Stimmbänder sei die Bedingung. Die „Coloratur" sei, auch wenn sie im Beruf des Singenden nicht zur Anwendung kommt, nothwendiges Uebungsmittel, sie ist gleichsam das „Turnen" der Stimmbänder. Wo der Triller — der echte Gesangtriller ist eine zitternde Bewegung der Stimmbänder bei gleichzeitigem Schütteln des Kehlkopfes — nicht von der Natur gegeben ist, bewirken gewisse Vorübungen, die den Kehlkopf in Bewegung bringen, und welche die Vortragende näher besprach, seine allmähliche Herstellung. Mit der Naturmethode seien schon viele verbildete, ja tief erkrankte Gesangorgane geheilt worden; sie, die Rednerin, sei selbst ein Beispiel hiervon, und sie wünsche daher in dankbarer und selbstloser Gesinnung die möglichst weite Bekanntmachung dieser zweckmässigen und heilsamen Methode. — Den Beschluss machte der Vortrag von Klavierstücken kleineren und meist instruktiven Genres, dem Bestande der Vereinsbibliothek entnommen, durch Herrn Emil Olbrich. Es waren 10 sehr ansprechende Werkchen von Löschhorn, Hoyer, L. Grosse, und Hans Schmitt.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Der Berliner Tonkünstlerverein hielt am Montag, den 4. Januar seine erste diesjährige Sitzung ab. Auf der Tagesordnung stand als erster Punkt: Beschlussfassung über die Wahl eines 1. Vorsitzenden oder ein Provisorium. Es wurde der Antrag gestellt, eine Kommission von 7 Mitgliedern zur Vorbesprechung der Wahl des 1. Vorsitzenden zu wählen. Der Antrag wurde einstimmig angenommen, und dementsprechend 7 Herren aus dem Verein in die Kommission gewählt. Im weiteren Verlauf der Tagesordnung wurde ein Kirchenkonzert besprochen, das der Verein in der Heilig-Kreuz-Kirche Ende Februar veranstalten wird. Herr Organist Irrgang wird die Leitung desselben übernehmen, und es werden sich lediglich Vereinsmitglieder als Mitwirkende betheiligen. Ein Vorschlag des Vorsitzenden, Herrn Musikdirektor Pasch, in jeder Sitzung Vorträge durch Mitglieder zu veranstalten, fand allseitigen Beifall und es erfolgten sofort Anmeldungen für die Sitzung am 1. Februar. Das bisher alljährlich stattfindende Vorstandsessen wird in diesem Jahr am 1. März in Form eines geselligen Abends (nur Herren) gefeiert werden.

Hessischer Lehrerinnen-Verein.

Darmstadt. Am 20. Januar d. J. fand die erste Generalversammlung der Musiksektion des Vereins hessischer Lehrerinnen statt, zu der sich ein zahlreiches Publikum eingefunden hatte. Die Vorsitzende, Fräulein Luise Müller, hielt einen Vortrag: „Ueber das Studium des a capella-Gesanges und seine Bedeutung für den Chorgesang", der seine musikalische Illustration in verschiedenen Vorträgen des neugegründeten Frauenchors fand. Zur Aufführung kamen a capella-Gesänge von Bortniansky, Cherubini und Mendelssohn, Duette von Brahms, sowie ein Klaviervortrag von Schubert-Liszt. Damit hat der Verein den Beweis erbracht, dass er lebensfähig ist und seine Aufgabe, ein lebendiger Faktor in dem musikalischen Leben unserer Stadt zu sein, erfüllen kann.

☛ Von der Verlagshandlung
Gebrüder Hug & Co. in **Leipzig**
ist dieser No. ein ausführliches Verlags-Verzeichniss beigelegt, auf das wir hiermit besonders aufmerksam machen.
D. R.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 4. **Berlin, 15. Februar 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Entstehung der Tonleitern und deren muthmassliche Weiterentwicklung in der Zukunft.

Von Professor **Hermann Schröder.**

(Fortsetzung.)

Nach Helmholtz ist in No. 4 (unter Beisp. B der Notenbeilage zu No. 2 dieser Zeitschrift) zwei Mal die Quinte cis flüchtig berührt, nach rechts stehender Tonleiter ist dies die gr. Septime; nach Helmholtz müsste dieses Stück einen Moll-Charakter (Fis-moll) haben, nach unserer Tonleiter trägt es, wie alle andern, einen Dur-Charakter (D-dur). Die hinzugefügte Septime (cis) ist als Fortschritt in der Entwicklung der Tonleiter zu betrachten, zu dem hier Näheres folgt:

Nimmt man die hier und allgemein anerkannte älteste chinesisch-keltische Tonleiter als Grundsystem für die uns überkommenen Melodien dieser Völker an, so lässt sich ein Unterschied in der Entwicklung der Tonleiter darin finden, dass in diesen Melodien mit peinlicher Sorgfalt die Quarte vermieden wurde, wogegen bei den Griechen, wie wir sahen, die Quarte schon in der ältesten Stimmung der Lyra zu finden war. Auch in einem 5stufigen Tonsystem des Plutarch Olympos, welcher das Flötenspiel in Griechenland geregelt und verbreitet haben soll, ist die Quarte vorhanden; dasselbe heisst:

c, d—f, g, a—c.

Es besteht aus zwei gleichgebauten Trichorden, bei Vermeidung der Terz und Septime.

Eine Weiterentwicklung jener alten Tonleiter finden wir durch Hinzunahme der gr. Septime in verschiedenen Melodien keltischen Ursprungs, wie auch im obigen Beispiele 4; die Quarte wurde aber immer noch vermieden:

c, d, e—g, a, h, c.

Ein Fortschritt bei den Griechen dagegen ist an der von Terpander vergrösserten Stimmung der Lyra wahrzunehmen, welche sich durch Hinzunahme dreier Saiten, der Sekunde, Terz und Sexte, nach Art der lydischen (od. unserer C-dur-) Tonart zusammensetzt, aus:

c, d, e, f, g, a—c.

Ein ähnliches Heptachord vor Pythagoras Zeit, der dorischen (später phrygischen) Stimmung analog, giebt Nicomachus an:

e, f, g, a—c, d, e.

Jene Tonreihe hat einen Dur-, diese einen Moll-Charakter. Der Ton h (als

5. Quintenton vom Ausgangspunkt C gerechnet), fehlt in beiden Stimmungen, in ersterer als Septime, in der letzten als Quinte. Die Quarte aber (oder umgekehrte Quinte) ist hier immer wieder vorhanden.

Nach Allem ist anzunehmen, dass jene alten Völker, Chinesen, Kelten u. A., ihre Töne auch auf instrumentale Weise aus der Naturtonreihe bei Vermeidung der unbrauchbaren Quarte zusammenstellten, während die Griechen sie durch Quintenbau über- und untereinander fanden und ordneten. Die Naturtonreihe mag daher in der ältesten griechischen Zeit weniger bekannt gewesen sein. — Diese Vermuthung wird dadurch bestärkt, dass jene alten Völker schon sehr früh Griffbrett-Saiteninstrumente besassen, wie das Kin und das Ke der Chinesen, ersteres schon 2637, letzteres um 2500 v. Chr. bekannt. Auf diesen Instrumenten konnten sie die Saiten theils durch Abgreifen, theils durch bewegliche Stege verkürzen und gelangten so möglicherweise zu den hohen Naturtönen, entsprechend der Durtonleiter, worin die unbrauchbare Quarte zu finden war. — Schenkt man dieser Annahme keinen Glauben, so bleibt immer jenes schon erwähnte gesangliche Verfahren gelten, wonach die Quarte, wegen des zu nahen Schrittes von der Terz zur Quinte, nicht getroffen wurde. — Die Griechen dagegen hatten bis in ihre Blütezeit hin nur Lyren und Harfen (Lira, Chelys, Kithara, Barbitos u. a.) ohne Griffbrett, auf denen jede Saite nur ihren eigenen Grundton angab. Ihnen mag aber das Verdienst bleiben eine brauchbare, reine diatonische Tonleiter in der Quintenreihe des Pythagoras (c. 500 v. Chr.) gefunden und eingeführt zu haben.

Diese lydische Tonreihe der Griechen c, d, e, f, g, a, h. c, gleicht unserer C-dur-Tonleiter. Eine weitere künstliche Entwickelung geschah dadurch, dass man jeden Ton dieser diatonischen Leiter als Anfangs- und Endpunkt gebrauchte und hierdurch sieben Tongeschlechter oder Tonarten erhielt, welche mit Namen griechischer Provinzen benannt wurden.*)

Griechische Tonarten:

1. Lydisch: c, d, e, f, g, a, h, c.

2. Phrygisch: d, e, f, g, a, h, c, d.

3. Dorisch: e, f, g, a, h, c, d, e.

4. Hypolydisch: f, g, a, h, c, d, e, f.

5. Hypophrygisch: g, a, h, c, d. e, f, g.
(auch Jonisch).

6. Hypodorisch: a, h. c, d, e, f, g, a.
(auch Aeolisch
oder Lokrisch).

7. Mixolydisch: h, c, d, e, f, g, a, h.

Jede Tonreihe wurde in zwei Tetrachorden zerlegt, die hier mit Bogenlinien angemerkt sind. Die Hypodorische (oder Aeolische) gleicht den Haupttönen unserer Molltonleiter.

Von Tonsystemen anderer alter Volksstämme, als Aegypter, Perser und Araber, hat man theils ungenügendes Material zur klaren Vorstellung, theils haben sie sich zu weiterer Entwicklung nicht fähig erwiesen. Für die aegyptische Musik giebt ein interessanter Ausspruch, durch hebräische Schriftsteller im Buche „Jezirah" aufgezeichnet, Andeutungen über eine Kenntniss hoher Obertöne, wie wir solche auch bei Chinesen vermutheten; es heisst darin: „In diesen Regionen der undulirten Bewegungen giebt es für Ohr und Mund keine Töne mehr; nur der Gedanke vermag es, Töne solcher Lage sich vorzustellen". — Das Persisch-arabische Tonsystem besteht nach Helmholtz aus 17 verschiedenen Tönen, welche aus 16 übereinander gebauten Quinten entstanden sein soll. Von den 12 Haupttonarten sind einige 7stufige Tonleitern ihrer kleinen Septime wegen auffallend; andere haben 8 Stufen, d. h. 9 Töne mit Abschluss der Octave, von denen eine mit der vollständigen Naturtonreihe des 8.—16. Obertons Aehnlichkeit hat. —

Das Christenthum war nicht unbeeinflusst geblieben auf die Entwicklung der Musik im allgemeinen, und der Tonleitern und Tonarten im engeren Sinne. Der Bischof Ambrosius von Mailand (374 bis 397) verstand es, griechische Musik, sowohl in rhythmischer, als in harmonischer Beziehung den christlichen Hymnen anzupassen und zur Geltung zu bringen. Aus den griechischen Tonleitern wählte er vier geeignete für den christlichen Kirchengesang, die wir mit dem Namen ambrosianische Kirchentonarten bezeichnen. Es waren:

die phrygische, gen. 1. Ton (primus) d bis d,
die dorische, „ 2. „ (secund.) e „ e,
die hypolydische, „ 3. „ (tertius) f „ f,
u. die hypophryg. „ 4. „ (quartus) g „ g.

Die lydische von c—c wurde nicht mit aufgenommen, vermuthlich weil ihr heller, heiterer Charakter zu der Stimmung der damals verfolgten Christen nicht passte.

Bald reichten diese vier Töne (oder Tonarten) nicht mehr aus, und wurden durch Pabst Gregor d. Gr. (590—604), um weitere

*) Welche von diesen sieben Tonreihen die älteste war, lässt sich nicht bestimmen, und ändert auch nichts an der Sache.

vier vermehrt. Man ordnete jene ambrosianischen so, dass in ihnen die Quinte als Mittelton herrschte, oder mit anderen Worten, dass die acht Töne der Leiter von Tonica zur Quinte und von Quinte zur Octave ihre Eintheilung fanden, und benannte sie **authentische** (echte) Tonarten.

Bei den vier neu hinzugefügten gregorianischen aber wurde die **Quarte** herrschender Mittelton, oder die acht Töne der Leiter wurden zerlegt von Tonica zur Quarte und von Quarte zur Octave; diese nannte man **plagale** (veränderte) **Tonarten.**

Authentische und plagale Kirchentonarten:

1. Kirchent. (od. 1. auth.): D e f g A h c D.
2. Kirchent. (od. 1. plag.): A h c D e f g A.
3. Kirchent. (od. 2. auth.): E f g a H c d E.
4. Kirchent. (od. 2. plag.): H c d E f g a H.
5. Kirchent. (od. 3. auth.): F g a h C d e F.
6. Kirchent. (od. 3. plag.): C d e F g a h C.
7. Kirchent. (od. 4. auth.): G a h c D e f G.
8. Kirchent. (od. 4. plag.): D e f G a h c D.

Der Tritonus (Drei-Ganzton von f—h) war hier und später seiner harten melodischen Führung wegen ein gefürchteter Tonschritt, der im fünften Kirchentone dadurch vermieden wurde, dass man den Ton h nicht aufwärts, sondern nur abwärts in der Melodie anwandte. Später erlaubte man sich den Ton h aufwärts in b zu verwandeln, besonders als die Mehrstimmigkeit in der Ausbildung des Gesanges allmälig Eingang fand. Die reine und unverfälschte Singweise dieser alten Kirchentöne hatte sich in der berühmten Singschule des Klosters von St. Gallen am längsten erhalten.

Man fing schon zu jener Zeit (um 900) an, die alten griechischen Namen für die Tonarten wieder einzuführen. Die Tonsetzer, durch freiere Ideen angeregt, vernachlässigten die gegebenen Regeln über Schreibweise und es entstand eine Verwirrung in der Behandlung und Benennung dieser Tonarten. Erst Glarenanus (um 1547) brachte wieder Klarheit hinein, dadurch, dass er nicht 4, sondern 6 authentische Tonarten nachwies, denen er folgende Namen gab, welche jetzt noch gebräuchlich sind :

Kirchentonarten nach Glarean:

		(Nach alter griechischer Benennung.)
Jonisch:	c d e f g a h c,	Lydisch,
Dorisch:	d e f g a h c d,	Phrygisch,
Phrygisch:	e f g a h c d e,	Dorisch,
Lydisch:	f g a h c d e f,	Hypolydisch,
Mixolydisch:	g a h c d e f g,	Hypophryg.,
Aeolisch:	a h c d e f g a,	Hypodorisch.

Diesen gab er noch 6 plagale, je vom 5. Ton angefangen, dazu und unterschied im Ganzen 12 Tonarten. Ihr Gebrauch fällt in das 15. und 16. Jahrhundert.

Durch den in der jonischen Tonart enthaltenen Leitton (gr. Septime) in seinem Verhältniss zur Octave, auch durch die in dieser Tonleiter enthaltenen zwei gleich konstruirten Hälften, (Tetrachorden) c—f und g—c, wurde sie bald die bevorzugte von allen. Man erlaubte sich sogar in andern Tonarten ein gleiches Verhältniss dadurch herzustellen, dass man die 7. Stufe in einen Leitton erhöhte und die 4. Stufe in der lydischen, wie schon erwähnt, erniedrigte.

(Fortsetzung folgt.)

Beiträge zur Erkenntniss des Wesens des Rhythmus und der Melodie.

Von **A. de Vignalis.**

(Schluss.)

Wählt man eine andere Reihe von Tonschwingungen zu demselben Beethoven'schen Rhythmus, so erhält man eine andere Melodie:



So könnte man mit demselben rhythmischen Material noch eine unendliche Reihe von Melodien, aus dem einen Andante eine unendliche Zahl anderer Andantes bilden.

Auf dieselbe Weise ist es denkbar, dass die geistige Kraft, welche die oben angegebenen Entfernungsmaasse zur Bildung eines Quadrats benutzte, mit demselben Material

eine unzählige Menge von anderen Gebilden darstellen kann, was allerdings unvergleichlich schwerer wäre, als bei der Musik.

Ohne die Materie vermag sich der Geist nicht zu manifestiren, sowie die Materie für sich allein todt ist.

In der Musik, welche wie die anderen Künste, und intensiver als sie alle, nur ein Spiegelbild des Lebens in allen seinen Manifestationen ist, sind die Tonreihen das Geistige, welches der für sich allein todten Materie, des Rhythmus bedarf, um als Melodie zu erscheinen.

Wie ich schon sagte, dass der ja auch in jedem von uns sich verkörpernde Geist aus demselben rhythmischen Material unzählig viele Melodien resp. Figuren bilden kann, so ist er auch nicht gehalten, sich in den unserer relativ noch beschränkten Erfahrung bekannten Formen zu manifestiren, sondern wählt sich aus der nie endenden Reihe derselben die der jeweiligen Nothwendigkeit am besten angepasste Form.

Bisher hatte ich im Auge nur die kleinen und kleinsten in sich abgeschlossenen Theile, welche in logischer Zusammenstellung wiederum einen grösseren in sich abgeschlossenen Theil eines Ganzen bilden. Was für diese Theile einer Melodie bezw. Figur gilt, braucht nur im grossen auf die mehr oder minder wichtigen gegen einander kontrastirenden und schliesslich in ihrer Gesammtwirkung ein einziges Ganze bildenden Theile von sei es für das Gesicht, sei es für das Gehör bestimmten Kompositionen ausgedehnt zu werden, und wir werden im Stande sein, die vergleichende Analyse von Werken verschiedener Künste zu unternehmen. Zu bemerken ist noch, dass man natürlich nur Werke homogenen Charakters dazu auswählen kann. Ich wähle als Beispiel das Andante von Beethoven's C-moll Symphonie und die Madonna di S. Sisto von Raphael.

Schon vor Jahren, als ich die Dresdener Gallerie besuchte, muthete mich der Ausdruck des Antlitzes der Madonna wie eine wundervolle Melodie an. Es war mir, als ob ich das Thema hörte, mit welchem Beethoven's Andante beginnt, und wirklich fühlen wir hier wie dort dieselbe erhabene Milde, denselben tiefernsten Frieden. Damals trieb mich nur ein unbestimmtes Gefühl zu diesem Vergleiche; nach dem bis jetzt Ausgeführten wird es jedoch nicht zu kühn sein, jenes für das Gehör bestimmte Bild mit einem vermittelst des Gesichtssinnes uns zum Bewusstsein gekommenen Gebilde, sei es hier die Figur der Madonna, zu vergleichen. Da man, wie schon gesagt, nur Homogenes mit einander vergleichen kann, so können bei diesen Vergleichen nur solche Gebilde nebeneinander gestellt werden, welche auch einen gleichen Eindruck auf uns ausüben.

Es folgt im Andante das Kontrastthema, ein majestätisches Thema, welches bei jeder Wiederholung immer mächtiger erscheint, bis es, mit elementarer Gewalt in seiner dritten Wiederholung auftretend und hier besonders in den drei machtvollen Schlägen:



den Brennpunkt des ganzen Musikstückes bildet.

Dieses musikalische Gebilde findet im Gemälde Raphaels sein Entsprechendes in der Figur des Christuskindes, vielleicht der genialsten Schöpfung, die je einem Maler vergönnt wurde hervorzubringen. Die weichen, lieblichen Körperformen sind durchaus gewahrt, und dabei ist doch diese Gestalt von solcher Majestät umgossen, dass die Aufmerksamkeit des Beschauers zu ihr am stärksten sich hingezogen fühlt. Und wie bei jedem Menschen das Antlitz, und hier wieder die Augen, am ausdrucksfähigsten ist, so ist es besonders der unbeschreiblich hoheitsvolle Ausdruck, der diesen Augen entstrahlt, welcher immer wieder unsere Blicke in seinen Bannkreis zwingt.

Jene gewaltigen Schläge, welche ich vorhin als den eigensten Konzentrationspunkt des Andante hinstellte, gleichen sie nicht in ihrem Ausdruck diesem blitzenden, fast furchtbar und drohend zu nennenden Augenpaar, welches das Bewusstsein einer unbeschränkten, alles unter seine Herrschaft zwingenden Macht ausstrahlt? Auch in dem Bildwerke müssen wir also den Konzentrationspunkt in der Figur Jesu, und hier wieder in dem ausdruckvollsten Theile derselben, in den Augen suchen.

So sehen wir, wie im Andante das Kontrastthema, welches nach der gewöhnlichen Bezeichnung Nebenthema ist, zum wichtigsten oder wenigstens am meisten Eindruck machenden Thema wird, aus welchem auch der Konzentrationspunkt des Ganzen sich entwickelt, ohne dass dadurch das erste Thema den Charakter als Hauptthema verliert, welches der Komposition seinen ernsten und friedensvollen Geist aufprägt.

Desgleichen ist es im Raphael'schen Gemälde die Figur Jesu, welche am Mächtigsten auf den Beschauer wirkt; unbeschadet darum bleibt doch der Figur der heiligen Madonna die Eigenschaft als Hauptthema gewahrt, welches den Grundton für das ganze in seiner Gesammtwirkung einen ruhigen Andantecharakter tragende Gemälde angiebt.

Mit den beiden Figuren der Madonna und des Christuskindes ist, ebenso wie bei dem Andante mit dem Haupt- und dem Kontrastthema, der eigentliche Gedankeninhalt des Werkes abgeschlossen. Alle übrigen Figuren nehmen dieselbe Stellung ein wie der Beschauer vor dem Bilde, dessen Gefühle und Gedanken sie je nach dem tieferen oder weniger tiefen, dem bewussternsten oder unbewusstnaiven Verständniss desselben für die Grösse des Gegenstandes in idealisirter Fassung wiedergeben, dem Chor der antiken Tragödie vergleichbar, welcher die Zuschauerschaft versinnbildlicht.

Franz Schubert's Liederschatz.

Mit besonderer Berücksichtigung der Klavierbegleitung.

Von **Julius Blaschke.**

„Er war ein Fürst des Lieds. Wie Könige pflegen
Gold auszustreu'n, wenn sie zur Krönung zieh'n,
Warf er der Lieder kostbar gold'nen Segen
In's Herz des Volks, in sein geliebtes Wien."

Diese Worte aus dem Huldigungsgedicht von Frankl, welche bei der feierlichen Ueberführung der Gebeine Schubert's vom Währinger auf den neuen Wiener Zentralfriedhof am 23. September 1888 an seinem neben Beethoven's Gruft bereiteten Ehrengrabe gesprochen wurden, enthalten nicht zu viel des Lobes über den unübertroffenen Grossmeister des Liedes. Allzu reichlich und verschwenderisch streute der Tönereiche seine köstlichen Melodieen in der kurzen Zeit seines Erdendaseins aus, so dass man bei seinem Hinscheiden (1828) ausserhalb der österreichischen Kaiserstadt nur einen kleinen Theil seiner herrlichen Liederperlen kannte und kaum der vierte Theil seiner Werke veröffentlicht worden war. Doch bald hob man Jahr um Jahr neue Schätze aus seinem Nachlass. Fast sieben Dezennien sind seither verflossen, aber erst jetzt liegt in der soeben vollendeten monumentalen Gesammtausgabe von Schubert's Werken, die wir der verdienstvollen Verlagsfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig verdanken, die ganze überwältigende Summe seines kurzen künstlerischen Tagewerks vor Augen. Ein erfreuliches Zeichen der Zeit ist es, dass nunmehr weitere musikalische Kreise der Tonmuse Schubert's das ihr gebührende Interesse zuwenden, die gehobenen Schätze eingehend studiren und dieselben Anderen vermitteln hefen. Was dem Wiener Tonmeister eine kurzsichtige Mitwelt versagte: Ehre und Anerkennung, möge dem Könige des Liedes bei der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages (31. Januar) in reichlichem Masse zu Theil werden!

Ueberblicken wir die erstaunliche Anzahl seiner Tonschöpfungen, so finden wir keine Kunstgattung, der er nicht die Spuren seines Genius aufgedrückt hätte; seine Hauptbedeutung aber hat er als Schöpfer und grösster Förderer des modernen Liedes erhalten. Ein reiches Füllhorn von Liedern hat er für jede Stimme und jeden Empfindungskreis ausgeschüttet. Es giebt wohl keinen Moment der Freude und des Leides, keinen Ton der Liebe, Hoffnung, Sehnsucht oder des schmerzlichen Hinbrütens, keine Erregung des Herzens, denen er nicht Ausdruck geliehen. „Wohlklang, Frische, Kraft, Anmuth, Träumerei, Leidenschaft, Besänftigung, Thränen und Flammen entströmen ihm aus Herzenstiefen und -höhen", schreibt Liszt, und Robert Schumann sagt das bezeichnende Wort: „Was er anschaute mit dem Auge, berührte mit der Hand, verwandelte sich in Musik. . . . Wo er hinfühlte, quoll Musik heraus". Seine Vielseitigkeit begreift man, wenn man erwägt, wie er die ganze Skala der Gefühle, vom Heiteren bis zum Düsteren, vom Lächeln der Freude bis zum Ausbruch der Verzweifelung, in Töne kleidet, wie bei ihm die Form vom einfachen Strophenliede bis zur künstlichsten Gliederung vertreten ist, und wie er namentlich in seinen Liederzyklen eine und dieselbe Grundstimmung in verschiedenen Abstufungen darstellt. Und wenn auch Franz Schubert in seinen Kompositionen an Erhabenheit, Vielseitigkeit und Tiefe, sowie bezüglich Beherrschung grosser und strenger Kunstformen von anderen Musikheroen überragt wird, so reiht er sich ihnen doch, was überquellenden Reichthum der Phantasie, Innigkeit und Prägnanz des Ausdrucks, Fülle musikalischen Wohllauts, sowie Adel und unaussprechlichen Reiz der Melodie und Harmonie anbetrifft, würdig an.

Die musikalische Komposition des Liedes beschränkte sich bis zu Schubert's Zeit in der Regel nur darauf, den geistigen Inhalt, die Stimmung des Gedichts im allgemeinen, darzustellen und die „Sprachmelodie, das, was bereits in den Worten anklingt und den Vers durchzieht, das phonetische

Element der Vokale und Konsonanten, in bestimmten Tönen zu fixiren“. Schubert aber gab seinen Liedern nicht nur die treffendste Grundfärbung, indem er zuerst den Geist der Dichterworte in ihrer Totalität auffasste, sondern er führte auch jede Einzelheit in meisterhafter Schattirung aus, verlieh dem Liede somit eine freiere und dennoch künstlerisch abgeschlossene Form und erhob es zu einer der höchsten Genres der Kunst. Seine Liedkompositionen sind mehr als ein Schmuck der Dichterwerke, sie sind ebenfalls wirkliche Dichtungen, welche das in einer erhöhten Sprache ergänzen, was das Wort allein nicht auszudrücken vermag. Schon Mozart hatte in seinem „Veilchen“ und Beethoven in seiner „Adelaide“ und in dem Liederkreis „An die ferne Geliebte“ herrliche Perlen von Gesängen hinterlassen; aber das Lied lag beiden doch zu sehr seitab gegenüber ihren, auf das Höchste gerichteten Zielen. Wenn auch die eigentlichen Vorgänger Schubert's im Liede, die vier Berliner Tonkünstler Reichardt (1752—1814), Zelter (1758—1832), Berger (1777 bis 1839) und Klein (1793—1832), nicht ohne Geschick das Kunstlied kultivirt hatten, so blieb es doch Schubert vorbehalten, dasselbe zur reichsten Entfaltung zu bringen, es nach Form und Inhalt neu zu gestalten und ihm wahres Leben einzuhauchen. Es ist keineswegs ohne Bedeutung, dass zu eben derselben Zeit die lyrische Poesie unseres Vaterlandes einen Blüthenreigen ohne Ende hervorgezaubert hatte, der nur der Wiedergeburt in Tönen zu harren schien. Franz Schubert hat diese seine kunstgeschichtliche Mission in der kurzen Spanne Zeit, die ihm hienieden vergönnt war, voll und ganz erfüllt. Beweis: die vorgenannte Gesammtausgabe von Schubert's Werken enthält 603 einstimmige Lieder, von denen 133 Lieder überhaupt zum ersten Mal veröffentlicht werden.

Um über diesen nach Quantität und Qualität beispiellos dastehenden Liederschatz eine einigermassen orientirende Uebersicht zu gewinnen, soll derselbe in fünf Abtheilungen geschieden werden:

1. Das Volkslied oder eine diesem verwandte Liedweise, welche die gefundene Melodie für alle Strophen wiederholt (z. B. das Goethesche „Heidenröslein“). Obgleich diese Lieder nur die einfachste Konstruktion aus Tonika Dominante zeigen, so erheben sie sich doch zu individuellerem Ausdruck durch ihre genial beseelte Melodik und durch die auch mit den einfachsten Mitteln erfolgende Nachbildung des strophischen Versgefüges.
2. Das eigentliche Kunstlied in seiner knappsten Form, welche sich mitunter nur auf einen von Strophe zu Strophe erfolgenden Wechsel einer und derselben Melodie zwischen Dur und Moll beschränkt. Dem selbstständig abgeschlossenen Hauptsatz folgt ein eben solcher Mittelsatz und zuletzt wieder der Hauptsatz.
3. Das Kunstlied in seiner entwickelten Form, mit welcher auch die Bedeutung des Accompagnements, das Melodie und Motive gleich wundervollen Arabesken schmückt und umspielt, sowie die Entwickelung der Rhythmik, der Harmonie und der Modulation zu wachsen pflegt. Hierher gehören die Lieder: „Ach, um deine feuchten Schwingen“ von Goethe und das nachgelassene, sehr schwere, aber herrliche Lied „Waldesnacht“.
4. Die balladenartigen Kompositionen, in welchen Schubert jedoch nicht zu der einheitlichen Geschlossenheit durchzudringen vermochte, welche gerade die Ballade erfordert. Er illustrirt in blendenden Farben und mit grösster Treue Personen und Situationen des epischen Gedichts, aber er verliert darin allzu leicht den leitenden Faden, was ihm im Liede selbst bei der reichsten Detailausführung fast nie vorkommt. Die besten balladenartigen Kompositionen sind: „Der Erlkönig“, Gretchen am Spinnrad“, „Der Wanderer“, „Der Zwerg“, „Gruppe aus dem Tartarus“, „Die junge Nonne“, „Das Meer erglänzte weit hinaus“ (Heine) u. a. m.
5. Die vielfach vorkommende Liedform, in der weniger gesungen, als musikalisch deklamirt wird. Diese Gesänge sind gewissermassen von Wort zu Wort komponirt und besitzen nur ausnahmsweise eine zusammenhängende Melodie und melodischen Fluss. Schubert zeigt besonders in den sechs Heine'schen Liedern den Nachgeborenen, namentlich Robert Schumann, den Weg, im mehr rezitirenden, aber streng formell geschlossenen Liede auch die Form für die pointenreiche Kürze der Heine'schen Lyrik, welche zugleich herrschend für die Gegenwart wurde, den entsprechenden Stil zu finden.

Für den Umfang seiner lyrischen Begabung liefern die verschiedenen Liederkreise Schubert's den besten Beweis. Die bekanntesten sind: „Die schöne Müllerin“, „Winterreise“, „Schwanengesang“ und die Lieder aus Walter Scott's „Fräulein vom See“, unter denen das unvergleichliche „Ave Maria“ eine ganze Welt von Innigkeit und Gefühl birgt. In den zyklischen Liederdichtungen war der Komponist genöthigt, über die engste Begrenzung seiner individuellen Anschauungsweise bis zu einem gewissen Punkte hinauszuschreiten und einem besonderen Gefühls- und Ideenkreise in dessen verschiedensten Wandlungen gerecht zu werden.

Der zuerst (1823) entstandene Zyklus „Die schöne Müllerin“ wird von Niggli eine Novelle in Liedern genannt, die bei aller Schlichtheit des Ausdrucks die ergreifende und verklärende Gewalt einer Liebestragödie in sich schliesst. Der wandernde Müllersbursche wird durch das Bächlein, das ihn geheimnissvoll lockend nach sich zieht, zu einer Mühle geleitet. Hier sieht er die schöne Müllerstochter und tritt als Knappe in ihres Vaters Dienst. Rasch entwickelt sich der Keim der Liebe zu hoffnungsreicher Blüthe. Die Nummern 5—9 schildern ihr süsses Crescendo, ihr seeliges Hangen und Bangen, die Nummern 10—12 die kurze Zeit gesicherten Besitzes. Dann sticht ein hübscher Jäger den Müllerburschen bei dem Mädchen aus. Verzehrende Eifersucht, Schmerz über die Treulosigkeit

der Geliebten treiben ihn zur Verzweiflung, und erst in den flüsternden Wellen des Baches findet er Ruhe und ewiges Vergessen. Wie Schubert hier mit genialer Sicherheit die jedem Liede entsprechende Form verwendet, vom einfachsten Strophengesang bis zur frei behandelten musikalischen Scene, wie er durch eine aufs feinste abgestufte Deklamation, durch den Wechsel von Dur und Moll, durch ein tonmalerisches Accompagnement von entzückendem Klangreiz jede Empfindungsnuance, aber auch den landschaftlichen Hintergrund getreu wiederzugeben weiss, dass wird ewig mustergiltig bleiben.

Gleich den „Müllerliedern" enthält auch die in den Jahren 1826 und 1827 entstandene „Winterreise" eine von Wilhelm Müller gedichtete Folge von Liedern, welche nach Stimmung und Charakter in engem Zusammenhang untereinander stehen. Während aber der ältere der beiden Schubert'schen Zyklen rein lyrisch, einfach bis zur Annäherung an die Volksweise in Bau und Ausdruck gehalten ist, kennzeichnet den späteren eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit der Form und Kühnheit der Tonsprache, eine gesteigerte Leidenschaft und Dramatik und demgemäss eine lebendigere Betheiligung des tonmalerischen Elementes. Schubert versteht es, mit der Empfindung gleichzeitig auch die Phantasie mächtig anzuregen. Er führt uns mitten hinein in die Situation und giebt seinen Liedern das Gepräge sinnlicher Wahrheit; „aus dem kleinsten Lied wird oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion" (Liszt). In der „Winterreise" erzählt der Komponist die Herzensgeschichte des unglücklich Liebenden in Tönen. In wehmüthiger Erinnerung an eine verrauschte, glückliche Zeit steigert sich das Gefühl des Verlassenen bis zur Verzweiflung, ja bis zu wahnsinndurchzuckter Apathie. In tiefste Schwermuth getaucht ist jeder einzelne der 24 Gesänge; selbst in den einfachsten Strophenliedern öffnen sich vor dem Hörer Abgründe des Herzwehs, deren Tiefe kein Senkblei misst. Der letzte Sonnenschein ist verglommen, aus der sanften Melancholie der „Müllerlieder" ist hier Trostlosigkeit, friedlose Resignation und Verzweiflung geworden.

Freundlichere Bilder mischen sich in die letzte Liederreihe, den „Schwanengesang", welcher aus 7 Liedern von Rellstab (darunter das „Ständchen"), 6 von Heine (darunter „Am Meer") und einem Liede von Seidl („Die Taubenpost") gebildet wird und von den Verlegern erst später zusammengestellt ist.

Nicht allein der seelische Gehalt der Schubertschen Gesangsmelodien ist es, welcher dem Komponisten eine hochbedeutsame Stellung in der Musikgeschichte zuweist, sondern auch die in fast allen Fällen sich bei ihm vorfindende Befreiung der Singstimme von der Begleitung und umgekehrt. Da das Accompagnement sich nicht mehr auf das blosse Mitspielen der Melodie beschränkt, so bildet es kein untergeordnetes Element in Schubert's Liedern, sondern tritt fast immer selbstständig und gleichberechtigt auf, wodurch natürlich auch höhere Wirkungen erzielt werden. Selten ergänzt die Klavierbegleitung nur noch die harmonische Grundlage; diese ist vielmehr in ein feines Gewebe aufgelöst, das in der kunstvollen Verarbeitung eines oder auch mehrerer der Grundstimmung entsprungenen Motive auch instrumental derselben Ausdruck in Tönen giebt. Schubert's Klavierbegleitung illustrirt, führt aus und vertieft das, was uns die Singstimme sagt; sie theilt uns mit, was eben nicht mehr in Worten und selbst im Gesange, wenn er für sich allein auftritt, auszudrücken ist, was sich nur fühlen und empfinden lässt. Durch Beethoven war bereits das geistige und technische Wesen des begleitenden Instruments zur Genüge ausgebildet worden, um das gesungene Wort durch den vollen Reichthum der Harmonie und Figuration zu unterstützen. Von besonderem Interesse ist die Klavierbegleitung zu Schubert's Liedern noch dadurch, dass gewisse musikalische Motive, oder besondere, eine interessante Unterlage zum Gesange bildende musikalische Figuren vom Anfange bis zum Schlusse eines Liedes festgehalten werden und sich somit in stilvoller Weise mit der gesungenen Melodie verweben. Ausserdem übernimmt das Accompagnement sehr häufig die musikalisch-poetische Vermittelung oder Hinüberleitung aus einer Stimmung in die andere. Selbst wo z. B. Goethe die strophisch enge Gliederung nicht festhält, wie in „Rastlose Liebe", „Erster Verlust"; „Schwager Kronos", „Ganymed" oder den spruchartigen „Harfnerliedern", weiss der Komponist eine gewisse strophische Korrespondenz, wie Reissmann sagt, unter den gesonderten Theilen musikalisch herzustellen.

Welch' wunderbare Sicherheit dem Tonmeister Schubert im Treffen des richtigen Ton-Kolorits zu Gebote stand, davon liefern zunächst die „Müllerlieder" einen trefflichen Beweis. Welch' wirkungsvolle Steigerung von dem volksthümlich schlichten Wanderlied hinweg, mit welchem der Zyklus in unbefangenem Frohmuth beginnt, bis zu dem heimlichem Herzklopfen in der „Danksagung an den Bach!"

In Nr. 6 „Der Neugierige" hat es der Begleiter allein in der Hand, die richtige Stimmung vorzubereiten. Die zagende Frage des träumerisch-schüchternen Schwärmers findet in den vier Einleitungstakten schon einen fast erschöpfenden Ausdruck. Wer das nicht mit ganz zarten Fingern angreift und mit sinngemässer Phrasirung bringt, verdirbt beim Hörer gleich von vornherein alle Stimmung. Mit dem Einsatz der Singstimme verlangt der Ausdruck zagenden Hoffens die zarteste Tongebung in der simplen, gleichsam unsicher tastenden Begleitung.

Besonders zu beachten ist die Figur vor dem Eintritt des Dreivierteltaktes: die bedrückende Herzensfrage findet in ihr gegenüber der Singstimme einen noch erhöhten Ausdruck. — Welche Leidenschaft spricht aus der folgenden Nummer „Ungeduld", deren Refrain „Dein ist mein Herz" all' den Jubel seliger Liebe in die Welt hinausjauchzt! Wie lieblich singt er uns ferner: „Bächlein, lass dein Rauschen sein"! Einen Moment von hochgenialer Inspiration enthält die Begleitung

zu „Trockene Blumen". Der figurirende Bass giebt bei richtiger Phrasirung und Spielart bei der Stelle: „Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei" ein überraschend treffendes Bild der sorglos leichtfertigen Herzbrecherin. Ueberhaupt wird in dem ganzen Liede die Gegensätzlichkeit der so grundverschiedenen Naturen durch die Begleitung in einer Weise dargestellt, die das Lied fast als die genialste Eingebung im ganzen Zyklus erscheinen lässt. Wenn aber die Bassfiguration



in ihrer charakterisirenden Eigenart richtig zum Ausdruck kommen soll, dann muss sie in leicht tänzelnder Spielart phrasirt werden. Damit wird das Bild der oberflächlichen und doch so bezaubernden Mädchengestalt auf's treffendste gezeichnet. In gleicher Weise zeigt das wehmuthvolle Todesschlummerlied „Gute Ruh', thu' die Augen zu"! trotz seiner Disposition als einfaches Strophenlied Schubert's geniale Treffsicherheit in der Tonmalerei im hellsten Lichte; die schweren Akkorde vom 16. Takte an sind nicht nur für die erste Strophe („bis das Meer will trinken die Bächlein aus"), sondern bei entsprechender Auffassung und Darstellung seitens des Begleiters für alle Strophen gleich charakteristisch.

Aus dem zweiten Liederkreis „Winterreise" sind besonders die schneidig scharfen Figuren in der „Wetterfahne" hervorzuheben. Hier fällt es der Begleitung zu, den verzweiflungsvollen Humor des Gedichtes zu realistischem Ausdruck zu bringen: das Hinundherfliegen, das Knarren der Wetterfahne, das höhnende Pfeifen bei den Oktavschlägen, die brüsk abzubrechenden arpeggierten Akkorde, welche, hin und her geworfen, wie in schwindelnder, blinder Wuth erklingen. — In „Erstarrung" ist das rastlos irre Suchen durch den flüchtig gleitenden Bass im Verein mit den sehr reservirt zu haltenden Triolen der rechten Hand trefflich charakterisirt, im „Lindenbaum" dagegen das süsse Rauschen der Zweige. Ebenso bedeutungsvoll erscheint das unheimliche Geflatter des Klaviersatzes in der „Krähe". In „Letzte Hoffnung" ist das lautlose, vereinsamte Herabfallen der Blätter nur bei vollkommener Auslösung des Handgelenkes und zartester Tongebung zu versinnbildlichen. Ein Meisterwerk musikalischer Illustration ist auch die folgende Nummer „Im Dorfe". Wie sinnig ist darin die Ruhe der Schlummernden ausgedrückt, welche nur vereinzelt durch das Kettengerassel und das verschlafene Bellen der Hunde unterbrochen wird! Wie geistvoll und zugleich natürlich ist die Umdeutung des einleitenden Bassmotives beim a tempo diminuendo!

Es würde zu weit führen, die zahllosen Schönheiten anderer Lieder Schubert's hier einzeln aufzuführen. Vieles dürfte selbst dem Musiklaien leicht verständlich sein. Daher sollen nur noch von zwei allbeliebten Gesängen die denselben zu Grunde liegenden tonmalerischen Tendenzen nachstehend angegeben werden.

Die frappant tonmalerische Wirkung der „Forelle" ist allgemein bekannt. Bei der Stelle: „er macht das Bächlein tückisch trübe" sieht man bei guter Ausführung förmlich dieses tückische Aufwühlen des Grundes. Doppelt genial erscheint die Stelle, weil sie sich, aus einem vorausgegangenen Begleitungsmotiv entspringend, in natürlicher Weise wie selbstverständlich ergiebt. Auch dem illustrirenden staccato zu den Worten: „so zuckte seine Ruthe" ist keine Spur von Reflexion anzumerken, wie denn überhaupt alles, was Schubert dauernd Werthvolles geschaffen, die Frucht unmittelbarster Inspiration ist.

Einige Züge aus Franz Schubert's Leben.

Nachstehende charakteristische Geschichtchen erzählt der Maler Moritz v. Schwind, der den frühverstorbenen Meister genau gekannt hat.

Eines Abends begleitete Schwind, mit noch anderen Freunden den Komponisten bis in dessen bescheidene Wohnung. Dort angelangt, bat Schubert seine Freunde, bei ihm zu bleiben, um gemeinsam mit ihm eine Pfeife Tabak zu rauchen. Die Einladung wurde mit Freuden angenommen, aber bald überzeugte man sich, dass Schubert im Drange der Gastfreundschaft sein Inventar überschätzt habe. Drei Pfeifenköpfe waren zwar da, aber nur zwei Pfeifenrohre. Da war guter Rath theuer! Aber der sonst im gewöhnlichen Leben ziemlich unpraktische Meister wusste sich diesmal überraschend schnell zu helfen. Er nahm ein altes Brillenfutteral, bog es zusammen, stopfte es mit Tabak und rauchte nun aus seiner selbst gemachten Pfeife mit dem vollkommensten Behagen.

Ein ander Mal fand sich Schwind bei Schubert ein, um ihn zu einem Ausfluge abzuholen. Schubert wollte eiligst seine Toilette beenden und wühlte in einer Schublade eifrigst nach ein Paar Strümpfen.

Aber so lange er auch mit heissem Bemühen suchte, jedes Paar erwies sich als unbarmherzig zerrissen: „Schwind", sagte am Ende dieser resultatlosen Durchsuchung Schubert, mit abergläubischer Feierlichkeit, „Schwind, jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen Strümpfe mehr gestrickt."

Von Schubert's fabelhafter Leichtigkeit im Komponiren wusste Schwind folgende kleine Geschichte zu erzählen. Er hatte den Meister einmal bei sich in seiner bescheidenen Sommerwohnung — damals zu Heiligenstedt — über Nacht eingeladen. Der

folgende Tag stellte sich mit solchem Regenwetter ein, dass jeder Gedanke an einen Spaziergang unmöglich wurde. Schubert schlenderte missmuthig im Zimmer auf und nieder.

„Schubert, so thu' doch was", herrschte ihn Schwind nach einer Weile an: komponir' ein Lied!" „Wie soll ich das anfangen?" erwiederte der gelangweilte Gast kläglich, „hier, wo ich weder ein Klavier, noch Notenpapier, noch Liedertexte habe!"

„Dafür will ich sorgen", versicherte Schwind. Sprachs und verwandelte mittels Feder und Lineal einige Bogen Konzeptpapier in untadelhaftes Notenpapier zu drei Systemen, stöberte eine alte lyrische Anthologie aus seiner winzigen Bibliothek und bezeichnete 5—6 Gedichte daraus als geeignete musikalische Texte. Schubert hatte sie kaum gelesen, als er auch schon die Feder lustig übers Papier gleiten liess. Noch ehe die Essensstunde schlug, waren die Gedichte zu Liedern geworden und zwar waren sie so schön komponirt, dass der Malerfreund versicherte, jene Notenlinien seien nicht das Werthloseste gewesen, was er je gezeichnet habe.

So weit Moritz v. Schwind.

Noch ein letztes Stück aus Schubert's Leben — ich las es vor Jahren irgendwo — möchte ich, aus dem Gedächtnisse nachgeschrieben, hinzufügen:

Des Meisters Freunde hatten einmal mit grosser Mühe, bei der kais. Kapelle, die Aufführung eines seiner grösseren Instrumentalwerke durchgesetzt. Alles ist glücklich dazu vorbereitet. Die Probe beginnt. Der kleine, schüchterne Komponist hat seinen Platz am Dirigentenpulte eingenommen und dirigirt, ganz in sich versunken, seine Tonschöpfung. Aber der anwesende kais. Kapellmeister hat bei jedem Theile des Werkes irgend etwas daran auszusetzen: „Die Musik ist recht schön", sagte er, „aber die einzelnen Sätze sind zu lang. Sie müssen streichen, lieber Schubert, viel streichen, sonst läuft uns das Publikum vor dem Ende des Konzertes zum Hause hinaus".

Schubert schweigt beharrlich zu dieser wiederholten Kritik und dirigirt immer weiter. Seine Freunde werden unruhig, dringen nach jeder Pause in ihn, nachzugeben. Der Kapellmeister macht noch einmal seine Forderung geltend. Da richtet sich Schubert plötzlich in seiner ganzen Höhe auf, schlägt seine Partitur zu und sagt mit grosser Bestimmtheit: „Gestrichen wird n i c h t s". Darauf nimmt er sein Notenheft unterm Arm und verlässt hocherhobenen Hauptes zornig den Saal.

Schwerin i. M.

O. M. . . . hardt.

Schubert-Feier in Wien.

Wien, 31. Januar.

Der heutige Tag gehört in Wien dem Andenken Schubert's — die ganze Stadt widerhallt bis spät Abends von seinen Liedern und Tondichtungen. Vormittags um 10 Uhr zogen die Männergesangvereine aller Bezirke Wiens — es giebt deren nicht weniger als 188 — mit ihren Fahnen und Bannern in den Stadtpark, um dort vor dem Denkmale Schubert's dem Genius des grossen Wiener Tondichters ihre Huldigung darzubringen. Es wurden mehrere Chöre von Schubert gesungen und dann etwa hundert Lorberkränze mit farbigen Bandschleifen auf die Stufen des Denkmals niedergelegt. Die musikalische Hauptfeier fand mittags im grossen Musikvereinssaal statt — die drei hervorragendsten musikalischen Korporationen Wiens hatten sich dazu vereinigt: die Philharmonie unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hans Richter, der Wiener Männer-Gesangverein mit seinem Chormeister Kremser an der Spitze und der Singverein für gemischten Chor, dem Frauen und Mädchen aus den angesehensten Familien Wiens, darunter viele ausgezeichnete Sängerinnen, angehören. Der ungeheure Saal war dicht gefüllt. Es war nicht das kritische, fachmännische Publikum der philharmonischen Konzerte, sondern eine begeisterte Wiener Gesellschaft, für die Schubert den höchsten Ausdruck musikalischer Empfindung und Begeisterung bedeutet — darunter viele alte Herren und Damen aus jener Zeit, als Schubert's Lieder, Chöre, Quartette und Sonaten in den Wiener Dilettanten-Kreisen gespielt wurden und der Ruhm seines Namens sich erst auszubreiten begann.

Das Konzert begann mit der Ouverture zu der Oper „Fierrabras" — einem Tonstück, das in Wien sehr oft gespielt wird, während die Oper leider durch ihr kindisches Libretto unmöglich ist. Die wunderbaren melodischen Motive, die mit rauschend heroischen Sätzen abwechseln, wurden von den Philharmonikern mit unvergleichlichem Reiz gespielt. Das ungeheure Orchester bot ein Kunstwerk von grösster Zartheit und Feinheit. Man bedenke — nicht weniger als 60 Violinen — und es klang wie aus einem Guss! Allerdings fehlte es in den heutigen Aufführungen nicht an Stellen, wo die Massenhaftigkeit der Instrumente die Form des Kunstwerks sprengte. Franz Schubert hat nie daran gedacht, dass seine Symphonien und Ouverturen von einem Orchester von mehr als hundert Musikern gespielt und seine Chöre von mehr als zweihundert Sängern gesungen werden. Man soll sich namentlich bei Schubert vor der Monstre-Aufführung hüten, sonst geht der eigentliche Reiz seiner Kompositionen in der Masse unter. Allerdings vermied der Wiener Männergesangverein in der glücklichsten Weise diese Klippe, als er die „Sehnsucht" (und zwar von den sechs Kompositionen dieses Goethe'schen Liedes den Chor aus dem Jahre 1819), ferner den populären „Gondelfahrer" und schliesslich den hinreissenden Hymnus Goethe's „Gesang der Geister über den Wassern" in Begleitung der Philharmoniker vortrug. Der Schluss: „Seele des Menschen, wie gleichst Du dem Wasser" war von mächtigster Wirkung durch den geheimnissvollen, geisterhaften Ausdruck des Chors und die feierliche Begleitung der Violoncelli und Violinen.

Die eigentliche Huldigung der Philharmoniker für Schubert bestand in der Aufführung der zwei Sätze der unvollendeten H-moll-Sinfonie aus dem Jahre 1822. Im Allegro war die Abwechslung der zuerst von Oboen und Klarinetten angestimmten, dann von den Violinen aufgenommenen Motive von wunderbarer Wirkung. Man hatte die Empfindung, dass ein breiter Strom von Melodien durch den Saal rausche, in die sich von Zeit zu Zeit stürmische Ausbrüche der Leidenschaft

mischen. Zum Schluss sangen die Damen und Herren des Singvereins das „Ständchen“, dessen Text von Grillparzer herrührt und das Schubert 1827 für des Dichters Freundin, die Sängerin Josefine Fröhlich, komponirt hat, und den schwungvollen Chor in der „Natur“. Das „Ständchen“ ist eigentlich humoristisch und erfordert grosse Kunst des Vortrages. Die Altistin der Hofoper, die Engländerin Miss Edith Walker, sang es recht wirksam, begleitet von den Damen des Musikvereins, unter denen sich allerdings viele ausgezeichnete Künstlerinnen, so z. B. Frau Helena Magnus Hornbostel, befinden, die ja in Berlin als Schubert-Sängerin berühmt war. Der Beifall des Publikums war eine stürmische Kundgebung der Begeisterung und der Anerkennung, namentlich für die Meisterschaft der Philharmoniker. Nachdem Hans Richter dreimal gedankt hatte, erneute sich nochmals der Applaus, worauf alle Musiker des Orchesters sich erhoben und verneigten.

Nachmittags um drei Uhr fand die volksthümliche Schubert-Feier im grossen Arkadenhofe des neuen Rathhauses statt, wo der Wiener Sängerbund, der aus zahlreichen Vereinen und einigen tausend Sängern besteht, mehrere Chöre von Schubert vortrug. Trotz der empfindlichen Kälte war der weite Hof ganz gefüllt, und andächtig horchte die Menge den Chören, die für die Aufführung im Freien gut gewählt waren und sehr feierlich klangen. Wo heute Nachmittag und Abend in Wien überhaupt Musik zu hören ist, ist sie dem Andenken Schubert's gewidmet, sind es Werke seines Genius. Eduard Strauss hat das Programm seines heutigen Nachmittags-Konzertes im Musikvereinssaal, wobei er im Fasching gewöhnlich nur Tanzstücke aufführt, ganz aus Kompositionen Schubert's zusammengesetzt, darunter die „Deutschen Tänze“, den „Erlkönig“ und die „Allmacht“, wobei der Hofopern-Tenor Winkelmann das Solo singt. Aber auch alle Militair-Kapellen, im Kursalon des Stadtparks, im Salon des Volksgartens, im Ronacher-Saal, in den Sophiensälen und bis weit hinaus nach Hietzing, Döbling, Nussdorf — alle spielen heute Schubert, sogar die Kapelle des bosnischen Regiments, deren Musiker den türkischen Fez tragen. Den Abschluss bildet Abends ein grosser Kommers des österreichischen Sängerbundes in dem Dreher-Park in Mödling — jenem einst ganz von Rebengeländen umrahmten Vorort, in dessen Weinschänken Schubert gewiss manches fröhliche Lied komponirt hat.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 11. Februar 1897.

Ich muss auch diesen Bericht mit einer Richtigstellung anfangen. Im vorigen Referate habe ich bei Gelegenheit eines Konzertes des Böhmischen Streichquartettes Frau Roger-Miclos auftreten lassen, die zwar auf dem Programm angekündigt war, aber thatsächlich nicht gespielt hat. Die Erklärung eines solchen gelegentlichen Irrthums — es ist der erste dieser Art, der mir passirt, — ergiebt sich sehr einfach aus der Unmöglichkeit, bei unserer Konzertfluth überall mehr, als einen Theil jeder musikalischen Veranstaltung zu hören. Ja, wenn sich jede Zeitung den Luxus gestatten könnte, vier oder fünf Musikreferenten zu halten, dann könnnte natürlich derartiges nicht vorkommen. Auf den besprochenen Lapsus aufmerksam gemacht worden zu sein, danke ich der Zuschrift eines geneigten Lesers; dass diese Zuschrift ausserordentlich wenig höflich war, finde ich nach allgemeiner Sitte durchaus begreiflich, da sie zugleich anonym war. Wozu schriebe man anonyme Briefe, wenn man in ihnen nicht einmal seiner übeln Laune so recht von Herzen Luft machen könnte?

Die letzten vierzehn Tage standen unter einem sehr glänzenden Sterne: es war die Zeit der **Schubertfeiern.** Im Königlichen Opernhause veranstaltete die **Königliche Kapelle** einen Schubert-Abend, bei dem die Ouverture und ein Entreakt aus Rosamunde und die Sinfonien in B und Cdur zur Ausführung kamen. So schön alles war: der Entreakt und die Cdur-Sinfonie waren geradzu wundervoll. Dieser prächtige, süsse und doch zugleich gesättigte Klang, den die Holzbläser in dem Rosamunden-Zwischenakte ausströmten, war berückend.

Und die Sinfonie so liebenswürdig und dabei so bedeutsam in den beiden Aussensätzen, so herrlich im Andante, dass man wirklich glauben musste, eine vollendet ideale Leistung zu hören. Das Publikum zeigte sich denn auch entsprechend dankbar.

Eine grosse und hervorragende Schubertfeier veranstaltete Herr **Siegfried Ochs** mit dem Philharmonischen Chore und Orchester, denen sich der Sängerbund des Lehrervereins angeschlossen hatte. Chorgesänge wechselten mit Solovorträgen, unter denen die der Frau H e r z o g als ganz hervorragend zu bezeichnen sind. Die Künstlerin sang „Gretchen am Spinnrad“, „Mignon“ und die „Allmacht“ mit prachtvoller Stimme und wahrhaft grosser Auffassung; Frl. G m e i n e r, eine junge, sympathische Altistin, spendete u. a. das Grillparzerständchen mit Frauenchor, das auch zu sehr reizender Wirkung kam, und wiederholt werden musste. Zur Aufführung kamen dann ausser verschiedenen Chorliedern noch ein „Tantum ergo“, das bisher unbekannt war, eine sehr innige Komposition für Chor und Soloquartett, und zum Schlusse „Mirjam's Siegesgesang“, eine Kantate, die in grossartiger Auffassung an Händel erinnert, und in der Frau Herzog das Solo in glänzendster Weise vertrat.

Eine theilweise Schubertfeier (gemeinsam mit einer Loewefeier) veranstaltete auch Hr. **Gura** noch einmal im Loewe-Verein, selbstverständlich mit hervorragendem Erfolge; und die von Hrn. **Zander** geleitete Liedertafel fehlte auch nicht mit einem Schubertkonzerte in der Singakademie.

Das letzte **Philharmonische Konzert** brachte an Orchesterwerken Tschaikowsky's „Romeo und Julie“, Beethoven's A dur-Sinfonie, und als Neuheit zwei Königsidyllen (nach Tennyson) von Cornélie van Oosterzee. Diese unter uns lebende holländische Komponistin hat ein bemerkenswerthes Talent für Situationsschilderungen, sie findet characteristische Motive von zum Theile sehr nobler Erscheinung und glänzenden

Orchesterfarben. Aber mit dem musikalisch-logischen Aufbau geht es nicht so gut. Sie reiht die Motive mehr aneinander, als dass sie sie verarbeitet, und so wirkt das Ganze dann doch nicht in gewünschter Weise. Als Solistin des Konzertes erntete Frl. **Wietrowetz**, die ein Spohr'sches Konzert spielte, ausserordentlich lebhaften Beifall.

Ein sehr gelungenes Konzert veranstaltete der **Domchor** unter Leitung des Hrn. Prof. A. Becker in der Marienkirche. Alte und neue Komponisten schaarten sich um Seb. Bach. als festen Mittelpunkt des Ganzen. Sehr interessant war ein „Spruch des Meissner" aus dem dreizehnten Jahrhundert, eine alte Melodie in späterer Bearbeitung, die etwas ungemein Rührendes hatte.

Auch Joh. Eccard war vortrefflich vertreten. Als Solisten traten bei dieser Gelegenheit Frau Schmidt-Köhne und Hr. Organist Irrgang auf.

Von Streichquartetten hat sich neben dem Joachimschen das Halir'sche wieder hören lassen, nachdem sein Führer erfolggekrönt aus Amerika wieder heimgekehrt ist. Es wurde Cherubini, Beethoven und, im Verein mit Hrn. Prof. Barth, das Schumann'sche Klavierquartett sehr vortrefflich zu Gehör gebracht.

Auch das Damenquartett der Frau **Soldat-Röger** gab noch ein zweites Konzert mit ausgezeichnetem Erfolge. Die frische und liebenswürdige Art des Vortrags, verbunden mit grosser technischer Sauberkeit, sichert dieser Quartettvereinigung überall den Erfolg. Neues wurde nicht gespielt. *O. Eichberg.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Geheimrath Bechstein wurde vom Kaiser von Russland zum Hoflieferanten ernannt. Er erhielt zugleich die Berechtigung, das Wappen mit dem Russischen Adler zu führen.

— Die Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters nach Paris ist endgiltig beschlossen. Konzertdirektor Hermann Wolff hat sich nach Paris begeben, um den Vertrag mit dem Cirque d'hiver abzuschliessen, wo die Konzerte Anfang Mai stattfinden werden.

— Franz Schubert-Autographen geniessen den ganz ausserordentlichen Ruf der Seltenheit bei allen Sammlern. In den letzten zehn Jahren sind in Berlin bei öffentlichen Autographen-Versteigerungen kaum zehn Schubert-Manuskripte unter den Hammer gekommen. Eins der werthvollsten Stücke wurde daselbst am 21. Mai 1894 versteigert. Es war die Musik der „Antigone", bezeichnet „März 1817. Frz. Schubert". Die aus 7¼ Folioseiten bestehende, gut erhaltene Handschrift wurde damals mit 460 ℳ bezahlt. Eine der längsten und bedeutendsten Lieder-Kompositionen Franz Schubert's, „Einsamkeit", von der er selbst in einem Briefe vom 3. August 1818 sagte: „wie ich glaube, so ist's mein Bestes, was ich gemacht habe, denn ich war ja ohne Sorge", wurde ebenfalls in Berlin am 21. November 1887 versteigert und kam damals auf 180 ℳ zu stehen. Andere Musik-Manuskripte des grossen Tondichters erzielten 100 bis 250 ℳ.

— Am 16. Februar feiert der verdienstvolle Professor Dr. H. Henkel in Frankfurt a. M. seinen 75. Geburtstag zugleich mit dem Feste zur Erinnerung an seine fast 50jährige Lehrthätigkeit. Mag der körperlich wie geistig frische und ungemein thätige Jubilar sich noch vieler froher Jahre zu erfreuen haben.

— Auf Anregung des Herrn Hermann Wolff wird Berlin im nächsten Jahre ein Beethoven-Fest feiern, wie es noch keines bisher gefeiert hat. Im Verlauf von drei Wochen sollen mit Zuhilfenahme der Mittags- und Abendstunden sämmtliche Werke Beethoven's zur Aufführung gelangen. Für das grossartige Unternehmen ist bereits die Königliche Oper interessirt worden, die den Fidelio, den Prometheus, die Ruinen von Athen und den Egmont zur Aufführung bringen wird; für die übrigen Werke werden die hervorragendsten Instrumental- und Vokal-Künstler, das Philharmonische Orchester, der Philharmonische Chor und der Stern'sche Gesangverein herangezogen werden.

— Der verdiente Musikforscher und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde, Herr Mandyczewski, wurde anlässlich der Vollendung der grossen Schubert-Ausgabe, an deren Redaktion er regen Antheil genommen hatte, von der Universität in Leipzig zum Ehrendoktor ernannt.

— Der Pianist Max Pauer, z. Z. Lehrer am Konservatorium in Köln, ist in die Stelle des verstorbenen Professor Pruckner an das Konservatorium zu Stuttgart berufen worden.

— Giordano's musikalisches Drama „AndréChenier" fand bei seiner ersten Aufführung in deutscher Sprache am Breslauer Stadttheater glänzende Aufnahme und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Direktor Löwe hatte das Werk im letzten Sommer in Italien erworben und für vorzügliche Ausstattung gesorgt. Die charakteristische Inszenirung des schwierigen Werkes durch Oberregisseur Habelmann, die glänzende Leistung des Orchesters unter Weintraub und die hervorragenden solistischen Darbietungen von Frl. Kramer und den Herren Schwarz und Briesemeister fanden allgemeine Anerkennung.

— Ueber Kulenkampff's Oper: „Die Braut von Cypern" (Text von Konrad zu Putlitz), die am Schweriner Hoftheater zum ersten Male gegeben wurde, schreibt W. Tappert im „Kl. J.": Das Vorspiel und der erste Akt gefielen ganz besonders. Ein schönes, wirksames, fein gearbeitetes Quartett erzielte starken Applaus. Bis zum Schluss hielt das Interesse des Publikums an. Die Autoren mussten

wiederholt erscheinen, nach jedem Akte die Hauptdarsteller: die Herren Drewes, Karlmeyer, Lang, Kahl, Frau Liebeskind und Fräulein Kahler. Um die wohlgelungene Aufführung machten sich Regisseur Günther und Kapellmeister Gille höchst verdient.

— In Moskau hat Herr Jean Louis Nicodé als Dirigent wie als Komponist im letzten Sinfoniekonzert der Philharmonischen Gesellschaft solchen Erfolg gehabt, dass er noch für zwei Konzerte in diesem Winter dort gewonnen ist.

München, 4. Februar. Gestern ist Mozart's „Entführung aus dem Serail“ in der Art neu einstudirt, inszenirt und ausgestattet gegeben worden, wie vordem der „Figaro“ und der „Don Juan“, d. h. im kleinen Residenztheater, mit kleinem Orchester und Herstellung der Originalpartitur. Possart führte selbst die Regie, Richard Strauss dirigirte. Ein ausverkauftes Haus nahm das alte Werk im neuen glänzenden Gewande herzlich auf. Prachtvolle Kostüme, neue Dekorationen aus Wien, echte Requisiten fesselten das Auge, aber auch das Ohr kam nicht zu kurz. Mit Ausnahme des Osmin — was freilich fatal war — war die Besetzung sehr gut. Bianca Bianchi entzückte als Konstanze, die unlängst zur Oper übergegangene Schauspielerin Charlotte Schloss war ein prächtiges Blondchen, Herr Knobe ein frischer Pedrillo. Etwas weniger befriedigte Dr. Walter als Belmonte, gar nicht Schmalfeld als Osmin. Der Erfolg der Inszenirung, die im letzten Akt auch die Lautenschläger'sche Drehbühne benützt, wird kaum so dauernd sein wie beim „Figaro“, aber doch dauernder als beim neuen „Don Giovanni“.

(Voss. Ztg.)

Wien Herr Emil Sauer gab am 18. und 25. Januar bei Bösendorfer zwei Konzerte, die diesem Liebling des Publikums, der einen reichen Theil des künstlerischen Erbes von Rubinstein angetreten, stürmische Ovationen eintrugen. Aus dem reichen Programm seien als pianistische Grossthaten die Variationen über ein Händelthema von Brahms, die As-dur-Polonaise von Chopin, die Sonate F-moll von Brahms, „Der Erlkönig“ und vor allem Schumann's „Carneval“ hervorgehoben, dessen glänzende Bilder er mit wunderbarer Charakterisirungsgewalt an unseren inneren Augen vorüberziehen liess. Aber auch in den kleineren Stücken von Chopin, Mendelssohn, dem reizenden Valse von Liadow und seinen eigenen virtuos gemachten Stücken (u. a. zwei Etuden), bewies er seine ganze Meisterschaft.

(Wiener Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung.)

Wien, 9. Februar. Die Nichte Franz Schuberts, Frau Anna Siegmund, hat dieser Tage im Nachlasse ihres Vaters, des k. k. Oberrechnungsrathes i. P. Andreas Schubert, eines Stiefbruders des Meisters, zwei bisher unbekannt gewesene Kompositionen der Lieder „Jägers Abendlied“ und „Meeresstille“ und einen Brief Schuberts aus dem Jahre 1818 gefunden, den er aus Zelez in Ungarn, wo er beim Grafen Esterhazy weilte, an seinen Bruder Ferdinand Schubert, Direktor des Pädagogiums von St. Anna, richtete.

Anregung und Unterhaltung.

Ueber Richard Wagner und Georg Herwegh veröffentlicht Th. Zolling in der letzten Nummer der „Gegenwart“ einen Aufsatz. Aus dem Nachlasse dieses Dichters ist zum ersten Mal ein schwärmerischer Brief abgedruckt, den der damals zwanzigjährige König nach der berühmten Münchener Tristan-Aufführung (mit dem Ehepaar Schnorr, Sommer 1865) an R. Wagner schrieb. Er lautet: „Erhabener, göttlicher Freund! Kaum kann ich den morgigen Abend erwarten, so sehne ich mich nach der zweiten Vorstellung schon jetzt. Sie schrieben an Pfistermeister, Sie hoffen, dass meine Liebe zu Ihrem Werk durch die in der That etwas mangelhafte Auffassung der Rolle des Kurwenal von Seiten Mitterwurzers nicht nachlassen möge! — Geliebter! Wie konnten Sie nur diesen Gedanken in sich aufkommen lassen! Ich bin begeistert, ergriffen. Entbrenne in Sehnsucht nach wiederholter Aufführung!

Dies wunderhehre Werk,
Das uns Dein Geist erschuf.

Wer dürft' es sehen, wer erkennen, ohne selig zu preisen? Das so herrlich, hold, erhaben mir die Seele musste laben! — Heil seinem Schöpfer, Anbetung Ihm! — Mein Freund, wollen Sie die Güte haben, dem trefflichen Künstlerpaare zu sagen, dass seine Leistung mich entzückt und begeistert hat; meinen herzlichen Dank, wollen Sie ihn den Beiden künden? Ich bitte Sie, erfreuen Sie mich bald mit einem Briefe! — Nicht wahr, mein theurer Freund, der Muth zu neuem Schaffen wird Sie nie verlassen, im Namen Jener, die Sie mit Wonnen erfüllen, die sonst nur Gott verleiht! Sie und Gott! Bis in den Tod, bis hinüber nach jenem Reiche der Weltennacht, bleibe ich Ihr treuer Ludwig. Berg, den 12. Juni 1865. Adr.: Dem Wort- und Tondichter Richard Wagner, München.“ Wenn dieser verzückte Brief „Parcivals“ — so nannte Wagner im engen Freundeskreise den König — von einer krankhaft mystischen Exaltation spricht, so ist daran zu erinnern, dass Wagner damals ganz im nämlichen Tristanstil schwelgte, wie seine vertraulichen Briefe an die Freundin Eliza Wille bezeugen. Da schreibt er ihr einmal: „Gestern war ich vor Erstaunen über das Wunder dieses himmlischen, königlichen Freundes so ergriffen, dass ich nahe daran war, vor ihm hinzusinken.“ Nicht mit Unrecht schüttelten die Freunde über solche Verstiegenheit die Köpfe und meinten: Das kann nicht dauern! Und schon nach wenigen Monaten brach in München bekanntlich das Unwetter gegen den „Günstling“ los.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Im Berliner Tonkünstlerverein hielt am Montag, den 1. Februar, im Norddeutschen Hof, Herr Rich. J. Eichberg einen Vortrag über die Bedeutung des Harmoniums. Redner betonte, dass das Instrument keineswegs, wie ziemlich allgemein angenommen würde, lediglich als Ersatz der Orgel zu betrachten sei, sondern eine durchaus individuelle Bedeutung habe und voll berechtigt sei, im Salon und im Konzertsaal anderen Instrumenten gegenüber ebenbürtig seinen Platz einzunehmen. Nur müsse es seitens des Spielers sachgemäss behandelt werden. Des weiteren erläuterte der Vortragende den Unterschied zwischen dem (deutschen und französischen) Druck- und dem (amerikanischen) Saugsystem an zwei von der Firma Paul Köppen, Friedrichstrasse 235, freundlichst zur Verfügung gestellten ausgezeichneten Instrumenten der Fabriken Mason & Hamlin (Boston) und Alexander (Paris) und erwies in Salon- und Ensemble-Vorträgen — Harmonium, Pianoforte, Violoncello — die eminente künstlerische Ausdrucksfähigkeit desselben. Die Anwesenden folgten dem fesselnden Vortrage mit lebhaftem Interesse.

Stuttgarter Tonkünstlerverein.

Am 30. Januar veranstaltete der Verein seinen ersten Familienabend der Saison. Sowohl das reichhaltige, interessante Programm, wie die ausgezeichnete Ausführung desselben durch die Damen Klinkerfuss, Cabisius und die Herren Schapitz und Hugo Faisst zeugten von dem hohen Ernst, mit welchem dieser angesehene Verein seine Aufgabe, der musikalischen Kunst in Stuttgart immer neue Freunde und Verehrer zuzuführen, erfasst. Besonders hervorragende Leistungen boten Fr. Klinkerfuss, mit der herrlichen Fantasie op. 17 C-dur von Schumann, und Herr Schapitz, der eine Reihe schwieriger Violinstücke in virtuoser Weise vortrug. Bei dem dem Konzert folgenden gemütlichen Zusammensein widmete der Vorstand, Professor Singer, seinem verstorbenen Freunde Pruckner, dem Mitbegründer und langjährigen stellvertretenden Vorsitzenden des Vereins, einen warmen, tiefempfundenen Nachruf, in welchem die Verdienste Pruckners um den Verein in ihrer ganzen hohen Bedeutung gewürdigt wurden. Auf Aufforderung des Vorstandes ehrte die zahlreiche Versammlung das Andenken des verstorbenen Meisters durch Erheben von den Sitzen.

Antworten.

H. D. Münster. Ihre Anfrage wird das Präsidium des A. D. M. V. beantworten.

J. v. Pf. Wiesbaden. Gern gebe ich meine Einwilligung zu der beabsichtigten Verwerthung des Aufsatzes. Die Lieder habe ich nicht erhalten.

Dr. Th. Riga. Das Kistchen ist eingetroffen.

B. G. Dessau. Wenn sich die beregten Uebelstände aus der fehlerhaften Konstruktion des Pianinos ergeben, dann werden Sie Ihren Prozess gewinnen. — Warum haben Sie mich aber nicht nach der Firma gefragt; ich hätte entschieden abgerathen, dort zu kaufen, da sie als Schwindelfirma bekannt ist.

L. H. W. In der Aufnahme des Reklame-Artikels in O. L.'s Zeitung vermag ich nichts Verwerfliches zu erblicken. Er ist eine bezahlte Anzeige, um welche sich die Redaktion nicht bekümmert.

A. K. Hannover. Besten Dank für Ihr freundliches Anerbieten, doch bringe ich Musikberichte von ausserhalb nur, wenn es sich um die Aufführung neuer, hervorragender Werke handelt, und dafür habe ich bereits dort eine geeignete Kraft.

W. F Detmold. Accarezzevole heisst schmeichelnd. — Moszkowski (Moritz) ist der Komponist und Pianist, Mitglied der Kgl. Akademie der Künste, lebt in Berlin, Maszkowski (Raphael), der Dirigent des Orchestervereins in Breslau.

M. E. Freiburg i. Br. Für G. H. ist schon manches geschehen, seine Freunde haben im Verein mit dem Schlesinger'schen Verlag vor einigen Jahren eine hübsche Summe für ihn aufgebracht.

L. G. H. Nach diesem Urtheil des Kritikers zu schliessen, darf man jeden Augenblick erwarten, ihn ein kräftiges Ya ausstossen zu hören.

F. H. Hamburg. Ja, es ist traurig. In dieser Zeitung giebt es keine Kritiken, nur Abschlachtungen. Die Verfasser eignen sich mehr zu Schlächtergesellen als zu Kritikern.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisk:), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 5. **Berlin, 1. März 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Entstehung der Tonleitern und deren muthmassliche Weiterentwicklung in der Zukunft.

Von Professor **Hermann Schröder.**

(Fortsetzung und Schluss.*)

Besonders die Reformation führte eine solche Umgestaltung alter, in reinen Kirchentönen gehaltenen Melodien herbei. Auch rhythmische Veränderungen wurden damit vorgenommen; beides wohl zur Erleichterung für den Gemeindegesang, aber meistens zum Nachtheile der Komposition, wie Notenbeisp. C. zeigt.

Helmholtz sagt mit Recht: „Ebenso wenig, wie wir in einen griechischen Tempel gothische Verzierungen setzen, müssen wir die in Kirchentonarten geschriebenen Kompositionen dadurch verbessern wollen, dass wir ihre Töne nach dem Schema unserer Dur- und Mollharmonie mit Versetzungszeichen versehen. Bisher hat freilich dieser Sinn für historische Kunstauffassung bei unsern Musikern und selbst bei den musikalischen Historikern noch wenig Fortschritte gemacht. Sie beurtheilen alle Musik meist nach den Vorschriften der modernen Harmonielehre und sind geneigt, jede Abweichung von der letzteren für blosse Ungeschicklichkeit der Alten zu halten, oder für barbarische Geschmacklosigkeit.[1])

Die mehrstimmige Schreibart und polyphone Behandlung der Stimmen thaten wohl das Ihrige dazu, dass sich unsere beiden Tongeschlechter Dur und Moll im 17. und 18. Jahrhundert, also nach dem 30jährigen Kriege, entwickelten. Am meisten aber gewannen sie durch den Generalbass und die Harmonielehre festen Boden. Der in Mode gekommene und noch jetzt so beliebte Leitton durfte auch unserm Moll (aus der aeolischen Kirchentonart entnommen) nicht fehlen, man entlieh sich ihn einfach aus dem Durgeschlecht, wie wir an beiden Tonleitern (melodisch und harmonisch) sehen. Die Einführung der „temperirten Stimmung" endlich, wonach jede Dur- und Molltonart auf 12 verschiedene Töne transponirt werden konnte, hat vollends diese zwei Tongeschlechter zu der grossen Lebensfähigkeit und Bedeutung gebracht, in welcher sie unsere heutige Musik beherrschen.

Dass hiermit das Höchste und Vollkommenste erreicht ist, kann Niemand be-

[1]) Man vergleiche die neuesten Ausgaben von Palestrina's Werken (b. Breitkopf & Härtel), überall wird man die modernen Leittöne durch kleine über den Noten angemerkten Auflösungszeichen für den Ton B. finden, und hierdurch verführt werden sie auch zu singen und damit leider das Original zu entstellen. —

*) Hierzu eine Notenbeilage.

haupten. Wer weiss, ob sich die Zukunft mit diesen beiden Tongeschlechtern, im Grunde genommen nur zwei verschiedene Tonarten, begnügen wird und ob sie den jetzt unentbehrlichen Leitton der VII. Stufe in neuen Systemen nicht wieder abschafft oder ihn einer andern Stufe überträgt. — Am meisten geeignet, zum dritten Male wieder als Tonarten eingeführt zu werden, sind die Kirchentöne Dorisch (griechisch: phrygisch) und Phrygisch (griech. dorisch), besonders ihrer beiden gleich konstruirten Hälften (Tetrachorde) wegen.

Ehe wir ein solches Zukunftsbild uns näher vorstellen, soll die sog. chromatische Tonleiter nöthigen Betrachtungen unterzogen werden.

Wie schon erwähnt erkannten der Sage nach die alten Chinesen um 2637 v. Chr. in dem Gesange des Vogels Fung-Hoang und in dem seines Weibchen Yank die chromatischen Töne innerhalb einer Octave. Auch im alten Griechenland wurden sie circa 500 Jahre v. Chr. von Pythagoras am Quintenaufbau festgestellt. Heute am Ende des 19. Jahrhunderts aber sind wir theoretisch darin noch nicht weiter gekommen. —

Wir stellen uns zwar eine chromatische Tonreihe her durch aufwärts erhöhte und abwärts erniedrigte Nebentöne, eine chromatische Tonleiter aber, welche in jeder Tonart eine entsprechende und eigene Orthographie hat, besitzen wir noch nicht. — Jeder geschickte Komponist fühlt zwar, dass hier ein Unterschied gemacht werden muss, dass er einen chromatischen Lauf in C-moll nicht so notiren darf als in C-dur, oder in Fis-dur nicht als in Ges-dur u. s. w. Unsere grossen Tonmeister haben auch meistens das Richtige gewählt und notirt, aber die Musiktheorie hat hierin mit wenigen Ausnahmen[2]) noch so viel als Nichts gethan. — Schuld daran mag das temperirte Tonsystem haben, worin Fis und Ges gleiche Töne sind. — Aber so gut, wie in den diatonischen Tönen ein Unterschied in der Schreibart zwischen Fis- und Ges-dur, und überhaupt zwischen allen Tonarten gemacht wird, so muss es auch in den chromatischen Tönen, wie folgt, geschehen:

1. Chromatische Tonleiter der Durtonarten.

Regeln zur Rechtschreibung:

1) Die 7 Töne der diatonischen Tonleiter einer jeden Durtonart werden auf- und abwärts als Haupttöne beibehalten; alle übrigen sind chromatische Nebentöne.
2) Zu solchen Nebentönen werden zunächst die gewählt, welche eine Verwandtschaft der Tonarten in der Ober- und Unterdominante andeuten; dies sind die überm. Quarte und die kl. Septime, oder in C-dur die Töne fis aus G-dur und b aus F-dur, welche auf- wie abwärts zu notiren sind.
3) Alle übrigen Nebentöne werden aufwärts durch Erhöhung vom untern Hauptton und abwärts durch Erniedrigung vom oberen Hauptton hergestellt.

Um ein klares Bild hiervon zu gewinnen, sind unter den Beispielen D der chrom. Tonleiter die Haupttöne als ganze Noten, die beiden sogen. verwandten Nebentöne als halbe Noten und die übrigen chrom. Nebentöne als Viertelnoten dargestellt.

Die beiden verwandten Nebentöne sind solche, welche mit dem 11. und 14. Obertone aus der Naturtonreihe ähnlich sind; sie lassen schon hier als Naturtöne die Verwandtschaft der nächsten Tonarten ahnen oder errathen. —

Die bisher übliche chromatische Tonreihe hatte, verglichen mit der hier aufgestellten chrom. Tonleiter von C-dur, aufwärts nicht b, sondern ais und abwärts nicht fis, sondern ges. Beide, ais u. ges, sind aber in C-dur weit entfernte Töne in Bezug auf Verwandtschaft, daher zum Harmonisiren weniger geeignet, als die hier gewählten Töne fis und b. Dies mag als Beweis für die Richtigkeit dieser Schreibweise dienen.

2. Chromatische Tonleiter der Molltonarten.

Regel zur Rechtschreibung:

Die chromatischen Tonleitern in Moll sind von denen in Dur insofern verschieden, als sie auf- und abwärts eine gleiche Schreibart bewahren; ihre Töne werden aufwärts aus der parallelen und abwärts aus der gleichnamigen Durtonart gebildet. (S. Beisp. E.)

Mit dieser Regel ist Alles über die Bildung der chrom. Molltonleiter gesagt. Es sei jedoch noch Folgendes bemerkt:

1) Ein Unterschied zwischen melodisch und harmonisch, wie in den diatonischen Molltonleitern, ist nicht vorhanden.

2) Ihre Haupttöne sind die der betreffenden melodischen Molltonleiter abwärts, oder mit andern Worten, die der diatonischen Tonleiter aus paralleler Durtonart.

3) Die chrom. Nebentöne gestalten sich durch obige Regel von selbst. Genau betrachtet, sind sie sämmtlich den nächst-

---

[2]) N. Rimsky-Korsakow u. a. empfiehlt die hier weiter folgende chrom. Tonleiter von Dur und Moll in seinem „Lehrbuch der Harmonie" (Leipzig bei Belaieff) zur Harmonisirung.

verwandten Tonarten eigen, also alle sind sogen. verwandte Nebentöne nnd daher zum Harmonisiren leicht verwendbar.

Die kl. Secnnde ist kl. Sexte aus der Tonart der Unterdominante, (z. B. in C-moll des aus F-moll),

Die gr. Terz ist der Leitton aus der Tonart der Unterdominante (z. B. in C-moll e aus F-moll od. F-dur).

Die überm. Quarte ist der Leitton aus der Tonart der Oberdominante (z. B. in C-moll fis aus G-dur od. -Moll).

Die gr. Sexte ist die Seknnde aus der Tonart der Oberdominante (z. B. in C-moll a aus G-moll).

Die gr. Septime endlich ist eigener angenommener oder geliehener Leitton aus der gleichnamigen Durtonleiter (z. B. in C-moll h aus C-dnr).

Analog jener Schreibweise der Beispiele in Dur, werden diese in Moll nur mit ganzen nnd halben Noten angeführt, jene für die Haupttöne, diese für die überall vorhandenen verwandten Nebentöne.

Bei Konstruktion der chromatischen Molltonleiter wurde, wie man bemerkt haben wird, keine Rücksicht auf die Natur-Molltonreiche der Untertöne genommen, wie es bei der in Dur an den 11. und 14. Oberton geschah, aus dem Grunde, weil nnsere diatonische Molltonleiter nicht im Spiegelbild zur Durtonleiter gestaltet ist, sondern durch den Leitton und die anfwärts erhöhte Sexte ein Gemisch von Dur und Moll in sich hat. — Näheres hierüber später.

Nnn als Schlussbetrachtnng einige Zukunftsbilder über eine mögliche Erweiterung unseres Tonsystems nnd Vermehrung nnserer Tongeschlechter.

Bleiben wir gleich bei der chromatischen Tonleiter stehen.

Wenn je unser Tonsystem vermehrt oder erweitert werden würde, so könnte es nur chromatisch geschehen. Wir haben 12 chromatische oder halbe Tonstufen innerhalb der Oktave, dagegen 16 analoge Naturtöne vom 16. bis 31. Oberton. Die diatonischen Stufen in Ganz- und Halbtönen sind unter sich scharf abgegrenzt; man würde sofort hören, wenn einer überzählig hinzu käme. Nicht so in der chromatischen Tonleiter. — Werden in einem chrom. Lauf auf der Violine oder im Gesang statt 12 Töne einige mehr in der Oktave gegeben, so wird es weniger oder gar nicht anffallen. — Es entstünden damit sogenannte Vierteltöne (Diesis) als Bereicherung unseres Tonsystems. Etwas Neues wäre es nicht, da der Unterschied zwischen ges und fis u. s. w. eine Aehnlichkeit besagt, die anch in dem chromatischen nnd enharmonischen Geschlecht der Griechen Anwendung fand. Das arabische System besteht, wie schon erwähnt wnrde, sogar aus 17 chrom. Tönen.

An Klavieren wurden in letzterer Zeit schon Versuche angestellt, sogen. Vierteltöne durch Theilungen der Tasten herzustellen. Hier soll anch nur ein schwacher Versuch damit angestellt werden, die Naturtonreihe vom 8. bis 32. Oberton auf der Violine nachzubilden; bei welcher die 16stufige chrom. Tonleiter entsteht. Beim Anhören dieser wird man kaum einen Unterschied mit der 12stufigen merken; das Ohr wird vollständig befriedigt. Beispiel F. 1 zeigt eine melodische, Beisp. F. 2 a und b zugleich eine harmonische Wirknng.

Weit vortheilhafter als diese 16stnfige chromatische Tonleiter würde für die Entwicklung der Musik die Wiedereinführung der dorischen und der phrygischen Tonarten sein. — Ihre eigenartigen Harmonien, besonders die Folge der reinen Hanptdreiklänge der I., IV. nnd V. Stnfe, sind altbekannt und werden in neuerer Zeit, namentlich von Jung-Jtalienern, auch gern wieder verwerthet. Der diesen Tonarten eigene Charakter aber, würde mit Einführung derselben als Tongeschlechter mehr noch zur Geltung kommen. (S. Beisp. G.)

Besonders werth näheren Betrachtungen unterzogen zu werden ist die phrygische Tonleiter (bezw. Tonart) in ihrem dualen Verhältniss zu unserem Dur.

Bei Vergleichung unserer Durtonleiter mit der Naturtonreihe des 8. bis 16. Obertons, fanden wir, dass in jener der 14. Oberton (Natnrseptime) ausgelassen, und dass die unbranchbare Quarte (od. 11. Oberton) dieser durch die reine Quarte, von den Griechen aus nmgekehrter Quinte hergestellt, ersetzt war.

Bei Konstruktion unserer Molltonleiter aber, wird es aufgefallen sein, dass sie nicht in einem Spiegelbild oder dualen Verhältniss zur Durtonleiter steht. — Versucht man ein solches an gleich bezifferten Ober- und Untertönen herzustellen, so erhält man die phrygische Tonreihe der Kirchentonarten. (S. Beisp. H.)

Mit den Hanpttönen unserer (äolischen) Molltonleiter verglichen, unterscheidet sie sich dnrch die kl. Seknnde der II. Stufe, welche hier einen abwärts führenden Leitton bildet. Als parallele Tonart zu C-dur würde E-moll, ohne Vorzeichnung, gelten müssen; A-moll wäre demnach mit F-dnr parallel und hätte ein Be als Vorzeichnung u. s. w. (S. Beisp. J.)

Wie weit diese natürliche Molltonleiter als Grundlage zu einer entsprechenden Tonart zu gewinnen ist, muss der Zukunft überlassen bleiben. Der Zweck dessen, was hier darüber gesagt wird, ist nur Anregung.

Man wird vielleicht einzuwenden haben, dass, wenn Alles in dualer Entwicklung hier vor sich gehen soll, auch die Akkorde im Spiegelbild gestaltet werden müssten, wie der F-moll-Dreiklang in der Untertonreihe von C zeigt, und dass hiernach nicht C-moll, sondern F-moll entstünde. — Hierauf ist zu erwidern: Nicht F, sondern C ist gegebener Ton, von dem Alles nach oben und unten hin ausgeht; mithin ist der höchste Ton des Dreiklanges in der Obertonreihe (6. Oberton) die Oberdominante, der tiefste aber des Dreiklanges in der Untertonreihe (6. Unterton) Unterdominante, nicht aber Tonica.

Sowie aber der Baumeister Alles von unten nach oben baut, geschieht es auch in der Musik mit dem Bau der Akkorde, gleichviel, ob ihr Grundton der Ober- oder der Untertonreihe entnommen ist. Einen Beweis hierfür giebt uns die Natur selbst in den Kombinationstönen, die je von ihren tiefsten Tone (Unterton) nur nach oben hin entstehen und durch solche 1., 2., 3. Ordnung (Differenz-, Summationstöne etc.) stets wieder in einer Obertonsäule auftreten. —

Um in harmonischen Beispielen die authentische Schlussfolge herzustellen, war es nöthig die 2. Stufe zum Dreiklang der Oberdominante zu erhöhen; sie wird dadurch ein wandelbarer Leitton, der in seiner natürlichen Erhöhung — fis, analog des 14. Untertones — aufwärts in die Terz, und als Hauptton — f, analog des 15. Untertones — abwärts zur Tonica führt. Daher auch die Tonleitern aufwärts besser mit gr. Sekunde, abwärts dagegen mit kl. Sekunde. (S. Beisp. K.)

Die plagalen und sogen. phrygischen Schlüsse eignen sich am besten; es entsteht in ihnen durch die reine Folge der Hapttöne eine überaus weiche, edle und demuthsvolle Stimmung. Die authentischen Schlüsse haben den Vortheil vor solchen unserer Molltonart, dass in ihnen nicht zwei grosse Intervalle (Sexten und Terzen) nacheinander folgen, wodurch in den mitklingenden Kombinationstönen oft störende Quintenfolgen entstehen. (S. Beisp. L.)

Der Charakter erfordert es, dass alle folgenden Beispiele unter M. (S. d.) ruhig und langsam gespielt werden.

Eine tiefe, demuthsvolle Stimmung, wie sie der phrygischen Tonart eigen ist und uns in dem alten Kirchenliede „O Haupt voll Blut und Wunden“ noch entgegenspricht, ist in unserem Volke durch den herrschenden Zeitgeist fast gänzlich verloren gegangen. — Möglich, dass wieder eine Zeit nach Kreuz und Leid kommt, wo auch die Demuth in den Herzen der Menschen wieder Boden fasst. Dann wird auch diese Tonart die Gemüther wieder erregen —, wenn nicht die Kunst so viel Macht besitzt, sie schon früher zur Geltung bringen zu können. — Helmholtz sagt: „Daraus folgt der Satz, der unsern musikalischen Theoretikern und Historikern noch immer nicht genügend gegenwärtig ist, dass das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern, dass es die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden“.

Die chromatische Tonleiter in der phrygischen Molltonart würde mit der der parallelen Durtonart gleiche Töne haben; also E-moll gleich C-dur, wie Beisp. N. zeigt.

Der Dresdner Mozartverein.

Wie in Berlin die Ortsgruppe der vom Salzburger Mozarteum begründeten „Internationalen Mozart-Gemeinde“ — Dank der unermüdlichen Thätigkeit ihres Vorstehers Prof. Dr. Rudolph Genée — kräftig erstarkte, so auch die hiesige. Nur will uns dünken, diesmal sei die sächsische Residenz der „Metropole der Intelligenz“ „denn doch über“. Kurz entschlossen lösten oder lockerten wenigstens die Vorsteherschaften der hierortigen „Gemeinden“ die Bande, die sie mit Salzburg verknüpften, und stellten sich als Dresdner Mozartverein auf eigne Füsse. Aus der den besten Kreisen der Gesellschaft angehörenden Zahl der Mitglieder — gegenwärtig bereits gegen 800! — heraus bildete sich ein Mozart-Orchester und an dessen Spitze trat kein Geringerer als der von seiner Wirksamkeit in Schwerin her in der ganzen musikalischen Welt rühmlichst bekannte Hofkapellmeister Aloys Schmitt, der, in den Ruhestand getreten, sich Dresden als Wohnsitz erkoren. Mit dem Wagemuth, der jugendkräftigen Organismen innewohnt, schritt man auf der betretenen Bahn weiter. Hatte man ein Mozart-Orchester, musste man doch Mozart-Konzerte veranstalten. Und glänzend genug fiel das Debut aus. Die erste Veranstaltung (13. Nov. 1895). in Gegenwart des Königl. Hofes im Saale der Harmonie-Gesellschaft abgehalten, brachte Reinecke, Rappoldi und Petri als Instrumental-Solisten, Frau Emma Baumann-Leipzig als gesangliche Mitwirkung, das C-moll (Klavier)Konzert und die Konzertante-Symptonie für Violine und Bratsche als Hauptwerke. Dann folgten die ersten (unentgeltlichen) Veranstaltungen ausschliesslich für Mitglieder'

Beilage zu Nº 5 des Klavier-Lehrers.

Beispiele C.

1. Neuere Lesart nach Luthers Zeit bis auf den heutigen Tag.

Christ ist er-stan-den von der Marter al - le, dess soll'n wir Al-le froh sein, Christ will unser Trost sein. Ky - ri-e - leis.




Beispiele G.
Dorisch.
Phrygisch.
Bemerkung: Der anscheinend fremde Ton fis im phrygischen Schlusse auf der Dominante wird in weiterem Texte seine Erklärung finden.
Beispiele H.
Zahl der Obertöne: 8 9 10 11 12 13 15 16
C-dur Tonleiter:
Duale oder phrygische C-moll Tonleiter:
Zahl der Untertöne: 8 9 10 11 12 13 15 16
Beispiele I.
Phrygisch:
E-moll.
A-moll.
u.s.w.
Beispiele K.
E-moll (phrygisch)
C-moll (phrygisch)
Beispiele L.
Kombinationstöne:
Beispiele M.
E-moll, phrygisch.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
Beispiele N.
E-moll, phrygisch.

die in einem kleinen, in seiner zeitechten Rococco-Architektur, mit den alten Wandgemälden und Spiegeln, mit den venetianischen Glaslüstres etc. für den Mozartkultus geradezu idealen Saale des Kurländer Palais sich abspielten. Ein Kirchenkonzert in den Reformirten Kirche bildete den Schluss der Saison 95/96. Die Saison 96/97 eröffnete ein Konzert grossen Stils (31. Oktober) mit Joachim und dessen Tochter Marie Joachim als Solisten. Das orchestrale Mozart-Hauptwerk bildete die bisher wohl nur in München gehörte prächtige Balletmusik aus Idomeneo, die sich als eine wahrhaft zündende Orchester-Nummer erwies. Die erste dieswinterliche (unentgeltliche) Veranstaltung für die Mitglieder (28. Januar) musste, wie das vorangegangene Konzert, infolge stetigen Wachsthums der Mitgliederzahl den grossen Saal des Hospizes in der Zinzendorfstrasse in Anspruch nehmen. Die Orchesterwerke derselben waren die kleine um ihrer inneren Verwandtschaft mit der grossen G-moll-Sinfonie willen besonders interessante G-moll-Sinfonie aus d. J. 1773 und ein an köstlichen Klangeffekten reiches jugendfrisches D-dur Divertimento (für Streichquartett, Hornquartett, Flöte, Oboe, Fagott) a. d. Jahre 1772. Den gesanglichen Theil vertrat in mustergiltiger Weise Frau Hofkapellmeister Schmitt-Csanyi, als Pianistin wirkte erfolgreichst Frl. Sandra-Drucker-Petersburg mit. — Wenn nun programmatisch auch der Verein von musikalischer Einseitigkeit sich fern hält, bisher neben Mozart einen Händel, Bach, Schubert u. A. zu Gehör kommen liess, so legt derselbe natürlich sein Schwergewicht auf die Pflege des Ersteren.

Otto Schmid.

Aufführung von Kammermusikwerken in der Besetzung mit den neuen Stelzner'schen Instrumenten.

In einer seiner Mittheilungen sagte Herr Dr. Stelzner: „In der bisherigen Besetzung des Streichquartetts sind die vier verschiedenen Stimmen durch nur drei verschiedene Tonwerkzeuge: Violine, Viola, Violoncello, vertreten. Um diesem öfter empfundenen Mangel (!) abzuhelfen, konstruirte derselbe als Begründer einer neuen Methode des Baues von Streichinstrumenten, nach seinem System, das im Gegensatz zu der bisherigen, auf blosser Empirie (!) fussenden Praxis im Instrumentenbau auf wissenschaftlicher Grundlage beruht, die Violotta, eine Armgeige von der Länge und Mensur einer mittelgrossen Bratsche, mit vier Saiten in Quinten gestimmt, eine Oktave tiefer stehend als die Violine, im Violinschlüssel notirt und als Repräsentant der Tenorstimme die Lücke zwischen Bratsche und Violoncello ausfüllend.

Ein zweites, völlig neues Streichinstrument, das Cellone, konstruirte Dr. Stelzner, um einen Ersatz für den Kontrabass, der seiner Natur nach ausserhalb des Bereichs des Kammerstils fällt, zu schaffen und damit zugleich ein weiteres, neues Ausdrucksmittel in die Kammermusik einzuführen.

Das Cellone ist kaum merklich grösser als das Violoncello, hat vier in Quinten gestimmte Saiten und steht eine Quarte tiefer als das Violoncello, also zwei Oktaven tiefer als die Violine, mit seinem tiefsten Ton eine kleine Terz höher als der Kontrabass."

Die Mittheilung hat den Vorzug, über die Spezies der neuen Instrumente gehörig zu informiren, in allem Uebrigen ist sie eine leicht anfechtbare Privatansicht.

Zu einem vierstimmigen Satze sind Stimmen von verschiedenem Klangcharakter bekanntlich nicht nothwendig; es genügt, dass die gegebenen oder gewählten Stimmen den Absichten des Komponisten entsprechen, mögen dies nun Bogen- oder Blasinstrumente von verschiedener oder von gleichartiger Klangfarbe sein. Unter diesem Gesichtspunkt hat man längst darauf verzichtet, speziell in der Besetzung des Streichquartetts die Repräsentanten der vier Arten von Singstimmen zu sehen, vielmehr erblickten schon die Schöpfer der eigentlichen Streichquartettmusik (Haydn, Mozart und Beethoven) in den beiden Violinen, der Viola und dem Violoncello ein Ensemble ganz für sich, ein abgeschlossenes Ganzes eigener Art, das mit dem Vokalquartett nur den kunstgerechten Satz gemein hat. Wir erwarten und verlangen demnach im Streichquartett z. B. von der Viola, oder einem ähnlichen Instrument, nicht den Tenorklang, sondern lediglich die Klangfarbe, die diesem Instrument eigen ist. Würde man aber versuchen, die Violenstimme klassischer und moderner Streichquartette durch ein Instrument vom Timbre eines Tenors zu ersetzen, so müsste mit einem solchen Experiment der Charakter des Tonwerks und die Absicht des Komponisten zum Theil gänzlich zerstört werden. Die Violotta sowohl wie das Cellone bleiben daher Neuerungen, für die eine geeignete Verwendung erst noch geschaffen werden muss; in der bisher bestehenden Kammermusik sind sie ohne Gefährdung des künstlerischen Werthes der Stücke nicht zu verwenden.

Mit noch mehr Erfolg ist die Ansicht Dr. Stelzner's zu bekämpfen: die alten Geigen- und Lautenbauer seien blosse Empiriker gewesen im Gegensatz zu Herrn Dr. Stelzner, dessen Instrumentenbau auf wissenschaftlicher Grundlage beruhe. Das ist ein Irrthum, der beinahe einer Prätention ähnlich sieht. Die Stelzner'schen Instrumente sind, wie man annehmen darf, gewiss sorgfältig und gewissenhaft gebaut, sie werden von einigen hervorragenden Geigern sogar warm empfohlen, warum werden sie von diesen nicht aber auch gespielt? Jedes einzelne Bogeninstrument eines alten berühmten Meisters, sei es nun ein Stück aus der Brescianer-, Cremoneser-, Florentiner-, aus der Neapolitanischen-, der Venetianischen- oder der Tyroler-Schule ist sozusagen eine Individualität, der auf wissenschaftlichem Wege nicht beizukommen ist.

Die Wissenschaft liegt eben in der Kunst des Baues.

Die alten Meister von Duiffopruggar und Gasparo de Salo an, die Stradivari, Guarneri, die Amati, Bergonzi, die Jacob Stainer bis auf die Familie der Klotz verstanden vor allem die unschätzbare und unnachahmliche Kunst, dem Instrumentalkörper die Seele einzuhauchen, jenes undefinirbare Etwas, das nur dem Genie hervorzurufen gelingt. Diese Kunst, man möchte sagen, dieses Geheimniss, ist verloren gegangen.

Wenn diese höchste Meisterschaft auf dem Gebiete des Instrumentenbaues aber wirklich auch als

blosser Empirismus zu betrachten wäre, so steht dieser im unschätzbar hohen Werthe zu einer Wissenschaft, die höchstens eine Art von Bedeutung für den Anatomieprozess des Instrumentenbaues haben kann.

Aber auch die Wissenschaft der Alten, ihre gelehrte Erfahrung, war nicht zu verachten und verdient nicht mit dem geringschätzigen Urtheil eines Modernen abgethan zu wurden. Die Theorien eines Antonio Bagatella, diese im Studium der alten Meisterstücke gefundenen geometrischen Regeln, die man als höchste Errungenschaften der Geigenbau-Theorie schätzt, diese bis auf Haaresbreite gegebenen Zirkelmessungen, zu deren Studium und Feststellung Antonio Bagatella dreissig Jahre seines Lebens opferte, sind heute, nach länger als hundert Jahren, unübertroffen und mustergiltig geblieben. So mag es einigen wenigen Modernen gelingen, wenn Kunst und Talent in gleichem Maasse vorhanden sind, brauchbare Instrumente zu bauen, die Meisterschaft der Alten zu erreichen ist ihnen nicht beschieden. Mit diesem Urtheil ist wohl Jeder einverstanden, der den Werth der alten und der neuen Instrumente praktisch kennen gelernt hat.

Mag auch die Familienähnlichkeit im Bau der Stradivari, der Amati, Guarneri und aller anderen berühmten Musterstücke sich aussprechen und unfehlbar nachweisen lassen, jedes einzelne Instrument bleibt dennoch, wie gesagt, eine Individualität für sich, eine besondere eigenartige Schöpfung. Die Theorie, auch die gelehrteste, ist an diesem Räthsel bisher vollständig abgeprallt, jedenfalls auch die Wissenschaft des Herrn Dr. Stelzner.

Für die Kammermusik aber, soweit sie bis heutigen Tages existirt — und man darf wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass die hierin gegebenen klassischen Beispiele für unberechenbare Zeiten mustergiltige Vorbilder bleiben werden — ist es vollständig einflusslos, ob neuerdings geschaffene Instrumente eine Oktave tiefer als die Violine, oder eine Quarte tiefer als das Violoncello stehen. Neue Ausdrucksmittel können solche und ähnliche Versuche nur für neue, eigens für diese Instrumente geschriebene Tonwerke werden. Der Nutzen dieser Neuerung, wenn von einem solchen überhaupt die Rede sein kann, ist also noch in weite Ferne gerückt und vorläufig lediglich auf das Gebiet des Experiments zu verweisen. — Als Experiment, gewiss als interessantes, war daher auch die in Dresden stattgefundene Aufführung mit Anwendung der neuen Stelzner'schen Instrumente zu betrachten.

Mit der Aufführung von zwei neuen, speziell für die Stelzner'schen Instrumente komponirten Sextetten von Arnold Krug und Eduard Behn (das erstere in der Konkurrenz preisgekrönt), beide für zwei Violinen, Viola, Violotta, Violoncello und Cellone gesetzt (sämmtlich Stelzner-Instrumente) hörte man die neuen musikalischen Ausdrucksmittel zum ersten Male.

In beiden Kompositionen war namentlich der Violotta eine hervortretende, manchmal etwas aufdringliche Betheiligung eingeräumt, ausserdem waren die Werke in D- und G-dur gesetzt, jedenfalls um die starke Wirkung der leeren Saiten zu erhalten. Trotz alledem vermochte weder die Violotta noch das Cellone sonderlich sympathisch zu berühren. Die tiefen Lagen der Violotta klangen ähnlich der Mittellage des Violoncello, die hohen Lagen liessen dagegen einen etwas trockenen, nasalen Ton hören, eine Klangfarbe, wie sie dem Tenor von kehligem Ansatz eigen ist. Das Cellone hörte sich markiger und sonorer an, in der engeren Stimmführung mit dem Violoncello verwirrten sich die Stimmen aber öfter und hingen sich wie Bleigewichte den rhythmischen Bewegungen der übrigen Instrumente an. Ausserdem gingen den Instrumenten im allgemeinen der höhere Glanz, die intensivere Trag- und Leuchtkraft ab. Diese Bemerkung liess sich auch in der Ausführung eines Mozart'schen Es-dur-Quartetts machen, das in gewohnter Besetzung auf Stelzner-Instrumenten gespielt wurde.

Namentlich Rappoldi's und Grützmacher's berühmter Gesangston, wie er von diesen auf den eigenen Instrumenten hervorgerufen wird, wurde auffällig vermisst. Ob die neuen, geschickt und fleissig gearbeiteten, in allem Uebrigen aber wenig bedeutungsvollen Sextette für die neuen Instrumente besonders geeignet sind oder nicht, ob sie deren Klangwirkung fördern oder drücken, konnte bei der vorübergehenden Bekanntschaft der neuen Instrumente nicht voll beurtheilt werden. Jedenfalls hat man die freundlich aufgenommene Aufführung, um die sich die Herren Rappoldi, Blumer, Spitzner, Remmele, Hüllweck und Grützmacher verdient machten, unter dem Einflusse einer Ernüchterung verlassen, die weiteren Experimenten mit getheilten Hoffnungen entgegensehen lässt.

Dresden. Hermann Starcke.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 24. Februar 1897.

Im letzten **Philharmonischen Konzert**, dem neunten der Reihe, wurde Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra" auf „vielseitigen" Wunsch wiederholt. Ich kann bezeugen, dass dieser Wunsch von Vielen auf das lebhafteste getheilt wurde; ob er freilich, wenn eine Abstimmung hätte erfolgen können, die Majorität des Publikums für sich gehabt hätte, ist eine andere Frage. Das vorgeschrittene und anspruchsvolle Wesen dieses Werkes, welches nach meiner Ansicht gar nicht hoch genug geschätzt, nicht warm genug anerkannt werden kann, ist in der That nicht geeignet, schon jetzt eine grosse Gemeinde um sich zu sammeln. Alle die Gleichgiltigen, die Aengstlichen, die Pedanten, die Gewohnheitsmenschen, die Fanatiker für irgend eine bereits abgeschlossene Kunstepoche (und sollte es auch die Wagner'sche sein), — sie sind gegen ein neues, kraftvolles Werk, sie sind die geborenen Feinde eines frischen Genies, das sich auf eigene Füsse stellt und Anforderungen stellt, die ihnen bisher fremd waren. So war denn die Aufnahme diesmal keineswegs eine allgemein begeisterte. Das wird erst in dreissig, vierzig Jahren sein, wenn alle Welt schon in der Kinderstube hören wird, dass Strauss' „Zarathustra" eines der erhabensten Orchesterwerke ist. Heut — lächelt die Mehrheit nicht nur des Publikums, sondern auch der Musiker, der Kritiker über diejenigen Schwärmer, die hier eine neue Provinz des Musikreiches sich eröffnen sehen. Das war immer so, am lehrreichsten und für uns am deutlichsten sichtbar, weil es so viele von uns noch selbst erlebt haben, bei Wagner. Inzwischen wollen wir Heutigen, soweit wir es vermögen, uns der

hoben Gaben freuen, die uns der jugendfrische Meister Strauss darbringt. Ich darf sagen, dass, nachdem ich den „Zarathustra" nunmehr dreimal gehört habe, er mir mit jedem Male bedeutsamer, klarer, vollendeter, erschienen ist. Die Schwierigkeit der baldigen grösseren Verbreitung des Werkes liegt übrigens zunächst an der Unmöglichkeit der vorhandenen Orchester, es zu besetzen und zu spielen. Mit der Zeit wird auch in dieser Hinsicht Rath geschafft werden, wie bei Wagner. Die Philharmonische Kapelle und ihr Leiter Nikisch gaben eine meisterhafte Leistung. An demselben Abend kam noch ein neues Klavierkonzert von Saint-Saëns durch Hrn. Diémer aus Paris zum Vortrag, das aber nur ein sehr geringes Interesse zu erwecken vermochte und weit hinter desselben Meisters anderen bekannten Konzerten zurücksteht. Hr. Diémer spielte es vortrefflich, doch konnte man ihn als Pianisten kaum beurtheilen, und muss zu diesem Zwecke auf seinen demnächst stattfindenden Klavierabend warten.

Die beiden vereinigten **Wagner-Vereine** Berlin und Berlin-Potsdam gaben ihr grosses, alljährlich stattfindendes Konzert mit dem oft dagewesenen Programm: Fragmente aus den Meistersingern und dritter Akt Parsifal. Es liegt in der Natur der Sache, dass der Kreis der bei dieser Gelegenheit aufführbaren Werke ein sehr kleiner ist, und dass man sich damit einrichten muss. Die Ausführung war, unter Kapellmeister Sucher's Leitung, eine ganz ausgezeichnete, und von den Solisten ragten besonders Scheidemantel und Wachter, beide aus Dresden, der Letztere, ein ganz junger Bassist, mit blendenden Mitteln und von grosser Leistungsfähigkeit, hervor.

Die **Königliche Kapelle** feierte in ihrem letzten Konzerte zugleich das Andenken Wagner's und Bruckner's. Von jenem kam neben dem Tristan-Vorspiel das Siegfried-Idyll zu wundervoller Ausführung; von diesem wurde die romantische Sinfonie (Es-dur) gespielt, deren erste drei Sätze, wie schon früher, tiefen Eindruck machten, während das letzte etwas auseinanderfällt.

Von Kammermusik-Konzerten ist ein Abend des **Joachim-Quartetts** zu erwähnen, das zwar schon lange nichts Neues bringt, aber das klassische Repertoire in immer gleich vollendeter Weise beherrschte, ferner ein Schubert-Abend der Herren Zajic und Grünfeld, an dem auch Hr. M. Pauer und der künftige Baritonist unserer Oper, Hr. Baptist Hoffmann betheiligt war; endlich ein Quartettabend des Hrn. Gustav Holländer, der mit seinem Genossen ein neues Streichquartett von Stenhammer, dem hochbegabten jungen schwedischen Komponisten, spielte. Das Werk bietet weniger in thematischer Erfindung, als in motivischer Durcharbeitung Ausgezeichnetes und interessirt ungemein durch die Frische und Schärfe der Charakteristik.

Frau Marianne **Scharwenka-Stresow**, die, so so selten sie auch auftritt, doch zu unsern vorzüglichsten Geigerinnen gehört, gab ein Konzert, in welchem eine grössere Reihe von Kompositionen ihres Gatten, Philippe Scharwenka, zur Aufführung kamen —, durchweg liebenswürdige, fein empfundene und wirkungsvolle Stücke. An der Ausführung betheiligten sich neben der Konzertgeberin auch Frau Joachim und Hr. W. Berger.

Eine hervorragende neue Erscheinung am Konzerthimmel ist Eduard Risler aus Paris. Er gab kürzlich ein Konzert, in welchem er fünf Beethovensche Sonaten, die in As-dur, Op. 26, in C-dur Op. 81, und die beiden letzten Sonaten, in As-dur und C-moll, spielte. Seine Technik ist auf voller Höhe, sein Anschlag wundervoll, (im Fortissimo freilich ein wenig hart), seine Auffassung nicht immer der Tradition gemäss, aber voll Geschmack und Empfindung. Er hatte einen grossen und wohlverdienten Erfolg.

Mit ihm kann sich Hr. Lütschg, ein junger Pianist aus Petersburg, nicht vergleichen. Aber auch dieser hat eine eminente Fertigkeit, eine Ausdauer, die in Erstaunen setzt, und dabei ein vorläufig noch sehr ungebändigtes Temperament. Eine entschiedene Klaviernatur, wird er hoffentlich noch zu voller Abgeklärheit durchdringen.

Noch einen jungen Künstler sandte Russland uns zum ersten Male: Hrn. Besekirsky jun. Er ist ein Geiger von vortrefflichen Eigenschaften, gleich dem Vorigen der Sohn eines berühmten Vaters und dürfte eine grosse Zukunft haben. U. a. spielte er ein sehr hübsches und dankbares Violinkonzert seines Vaters, das dieser selbst dirigirte.

O. Eichberg.

Dresden. Mit ehrendem Erfolg ging am 17. Februar die einaktige Oper **„Haschisch"** von **Siegfried Berger** hierorts erstmalig in Scene. Basirt auf einem Libretto von Axel Delmar, zeigt sich schon in diesem die Richtung, welche das Werk auch in musikalischer Hinsicht einschlägt. Die Handlung vollzieht sich nach den Regeln, welche der Schöpfer des modernen Musikdramas in seinem „Tristan" festlegte, alles Impulsive, alles Schwunghafte in der Entwicklung des Stoffes, d. h. alles im alten Sinne Dramatische wird streng vermieden, scharfe Konflikte erscheinen verpönt, die Einheitlichkeit der Stimmung bildet das leitende Moment. Omar, Bey von Tunis, giebt einem jungen schönheitsdürstenden Maler, Paolo, den er berufen, widerstrebend die Gelegenheit, eine seiner Frauen, Hama, zu erschauen. Wie er gefürchtet, kommt es; die beiden Herzen finden sich. Paolo ist bereit, sein Wort einzulösen und zu sterben, wenn er mit anderen Augen als denen des Malers das entschleierte Antlitz erblickt und Hama weiss nur zu gut, was ihr Schicksal ist. Aber Omar entpuppt sich, halb aus Philosophie, halb aus Frömmigkeit, als eine Art König Marke, verzeiht zwar nicht, aber fühlt sich als Gelegenheitsgewährer in dem Grade schuldig, dass er beschliesst, das Fatum Richter sein zu lassen. Drei Becher lässt er reichen, in einem findet sich Gift. In freier Wahl erfasst Hama den den tödtlichen Trank bergenden. Eine Ballade singend, haucht sie ihren Geist aus. Zu diesem, auch in seiner scenischen Ausführung der Stimmung, dem Kolorit, breitesten Raum gewährenden Text schrieb Berger oder, um den Schleier des Pseudonyms

zu lüften, Herr von Chelius eine Musik, der man ihren Werth nicht absprechen kann und die vor allem in keinem Zuge den Amateur verräth. Im Gegentheil darf man mit der Anerkennung nicht zurückhalten, dass der Autor die Regeln des Sprechgesangs nicht minder beherrscht, wie die Kunst orchestraler Farbengebung und die Verwendung der der Richtung eigenthümlichen dramatischen Accente, dass das melodiöse und rhythmische Element vor dem der Harmonisation zurücktritt, liegt in der Anlage des Ganzen, doch giebt der Komponist auch hierin, in der Duettscene, in einem Tanzchor der Haremsfrauen und der Ballade, ansprechende und verheissungsvolle Proben seines Könnens. Wir stehen nicht an, dem feinempfundenen Werkchen, das in mancher Beziehung ein Pendant zu Bizet's köstlichen „Djamileh" bildet, das Prognostikon einer günstigen Aufnahme an allen Bühnen zu stellen, an denen es annähernd so gut wieder gegeben wird wie an der hiesigen. Hofrath Schuch wie Frau Wittich und die Herren Anthes und Perron leisteten Hervorragendes, und der „Stumme des Serails" und die „Stimme des Muezzin", konnten, jener darstellerisch, dieser gesanglich, kaum eine bessere Vertretung finden, als sie durch die Herren Decarli und Carlén fanden. os.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Eugen d'Albert erhielt vom König von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, Ignaz Paderewski vom König von Italien das Kommandeurkreuz des Ordens der italienischen Krone.

— Am 23. Februar starb hier plötzlich Prof. Woldemar Bargiel, von mütterlicher Seite ein Bruder von Clara Schumann. B. wurde am 3. Oktober 1828 zu Berlin geboren. Nach seines Vaters Tode bildete er sich durch Selbststudium im Klavierspiel und in der Theorie weiter. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violinunterricht, spielte Orgel und studirte bei Professor Dehn Kontrapunkt. Im Frühjahr 1896 wurde er in das Konservatorium in Leipzig aufgenommen. Nachdem B. mehrere Jahre als Lehrer im Konservatorium zu Köln gewirkt, erhielt er 1865 einen Ruf als Konzertdirektor und Leiter der Musikschule nach Rotterdam. Seit 1874 war er Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik und der Meisterschule der Akademie der Künste. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören eine Sinfonie (C-dur), die Ouvertüren zu „Prometheus", „Medea", „Romeo und Julia", drei Klaviertrios, zwei Klavier-Suiten und Psalm 96 für achtstimmigen Chor.

— An dem vierten Vortragsabend des Vereins „Berliner Presse" sprach Herr Hofkapellmeister Felix Weingärtner über „die Sinfonie nach Beethoven". Die musikalische Kunstform der Sinfonie hat mit Beethoven ihren Höhepunkt erreicht. Das geschah in unglaublich kurzer Zeit, denn 1760 schrieb Joseph Haydn seine erste Sinfonie, und 1823 erschien Beethovens „Neunte". Der Vortragende charakterisirte zunächst kurz Haydn, Mozart, Beethoven. Mit der „Eroica" ist die Tonkunst mündig geworden. Neben Beethoven steht Franz Schubert, dessen grosse C-dur-Sinfonie trotz ihrer „göttlichen Länge" bewundernswerth ist; nicht minder hoch stehen die zwei Sätze der unvollendenten H-moll-Sinfonie. Der Komponist erscheint als ein edler, gewissermassen weiblicher Gegensatz zu Beethoven. Felix Mendelssohn tritt auf als ein Meister, der vom Himmel gefallen; mit 17 Jahren komponirt er die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum"; aber ihm fehlt die grosse, tiefe Innerlichkeit. In seinen Sinfonien ist er der erste Neu-Klassiker, wie Robert Schumann der erste Romantiker ist. Gegenüber Schumann betrachtete sich der Vortragende als Ketzer, weil ihn die Mangelhaftigkeit der Orchesterbehandlung bei diesem Meister störe. Durch Schumann eingeführt, kam Brahms schnell zur Anerkennung, zum Theil in geflissentlicher Opposition gegen Wagner. Brahms' C-moll-Sinfonie nannte man die „Zehnte", mit Anspielung auf Beethovens „Neunte". Weingartner tadelte an Brahms ein trockenes, grübelndes Element. Anton Bruckner in Wien, der „Stadt der Sinfoniker", fusste als erster auf Richard Wagner, war aber unbeholfen im rein Technischen; seiner ungeheuren Phantasie fehlte das gewaltige Können von Brahms. Bedeutend sind noch die D-moll-Sinfonie des Dänen Sinding, die H-moll des Russen Alexander Borodin, die F-dur von Hermann Götz und die „Symphonie pathétique" von Tschaikowsky. Der Vortragende wandte sich dann zur neueren „Programmmusik". Um die Zeit von Beethovens Tode tauchte Hector Berlioz auf, dessen „Symphonie phantastique" zuerst Erstaunen erregte, heute allgemein bewundert wird. Eigenthümlich ist hier nicht das Durchführen eines in Worten mitgetheilten Programms, sondern das dramatisch-psychologische Variiren eines bestimmten Themas. Weingartner machte diese Behandlung einer „idée fixe" am Klavier deutlich und streifte dabei ironisch die Frage nach den sogenannten „Leitmotiven" Wagners. Eine einzige Erscheinung unter den Komponisten ist Franz Liszt, in rein menschlicher Hinsicht, frei von der Schwäche des Neides, „der König der Künstler". Sein „Mazeppa", „Orpheus", die „Bergsinfonie" und „Tasso", endlich die „sinfonischen Dichtungen" zu „Faust" und zu Dantes „Göttlicher Komödie" zeigen die Grenzen der modernen Programmmusik im besten Sinne. Der Name „sinfonische Dichtungen" ist sehr glücklich. Unter Liszts Einfluss stehen neuerdings Dworéak, Richard Strauss, Friedrich Smetana und Gustav

Mahler. Die dritte Sinfonie des letztgenannten, ein hochmodernes Werk — sie enthält ein Altsolo über ein Gedicht von Nietzsche! — wird Weingartner im nächsten Winter in Berlin zur Aufführung bringen. Obwohl der feindurchdachte, künstlerische Vortrag mit dem wehmüthigen Ergebniss schloss, dass augenblicklich für die „Sinfonie“ eine Zeit des Interregnums bestehe, hat er Fachmännern wie Laien sicher viel Belehrung geboten. Den rein persönlichen Eindruck kann unser Bericht ebenso wenig wiedergeben wie die Fülle liebenswürdig erzählter Anekdoten.

— Wie Eugen d'Albert Klavier übt, darüber erzählt einer seiner Freunde in der „Thüringer Montagszeitung“ Folgendes: Um 7 Uhr Morgens sass der Künstler spätestens schon am Klavier. Auf seinem Pulte lag eine Schöpfung der deutschen oder der französischen Litteratur. Er bezeichnete in dem Buche eine Anzahl Seiten, die er lesen wollte, dann begann er gleichzeitig Skalen zu spielen und zu lesen. War er mit dem Lesen fertig, dann erhob er sich auch von dem Instrument. Aber lange litt es ihn nicht, dann sass er wieder vor den Tasten, in der Ausübung seiner Doppelthätigkeit begriffen. Man fragte ihn, ob nicht die Töne der Skalen ihn beim Lesen störten oder doch wenigstens seine Aufmerksamkeit ablenkten. „Ich höre sie gar nicht“, sagte d'Albert. „Ich habe mich an diese Art des Uebens gewöhnt, als ich Frauen stricken und gleichzeitig lesen sah. Wenn man beim Geklapper der Stricknadeln zu lesen vermag, werde ich doch die Skalen spielen können. So habe ich stets einen doppelten Nutzen: Während mein Geist Neues lernt, üben meine Finger das Alte“.

— Ein Fragment aus der Oper „Die Hochzeit“, die Richard Wagner während seines Aufenthaltes in Würzburg schrieb und dem Musikverein Würzburg am 1. März 1893 zum Geschenk machte, wurde dieser Tage von Miss Burrel in London um 2000 Mark durch Vermittlung eines Würzburger Kunstverständigen käuflich erworben. Das Werk erhielt nach Auflösung des Musikvereins das Vereinsmitglied Baier in Würzburg und von diesem kam es nach dessen Tod in den Besitz des Musikalienhändlers Röser und später in jenen seines Sohnes, des Herrn Kaspar Röser. Im Jahre 1879 erfuhr Richard Wagner, dass „Die Hochzeit“ im Besitze Röser's sei und stellte Klage auf Herausgabe. Die Klage Richard Wagner's wurde vom damaligen Bezirksgerichte Würzburg abgewiesen, weil Röser den Beweis liefern konnte, dass er auf rechtmässige Weise in den Besitz des Wagner'schen Opus gekommen sei. Röser verkaufte dann später das interessante Manuskript nach auswärts und nun geht es um den verhältnissmässig geringen Preis von 2000 M. an die Wagnerverehrerin Burrel, die eine grössere Sammlung von Wagnersachen besitzt, über. Die Oper darf aber ohne Zustimmung der Familie Wagner nicht zur Aufführung kommen. Es bleibt zu bedauern, dass das für den Entwicklungsgang des Meisters wichtige Fragment für eine deutsche Sammlung, deren Zierde es bilden würde, verloren ist.

— Zu Weihnachten gingen uns zwei prächtig ausgestattete Festzeitungen zu, eine „Christmas Number“ des „Musician“, die in Philadelphia erscheint und das Weihnachtsheft der „Neuen Musikalischen Presse“ in Wien. Die erstere hat zwei prächtige Kunstbeilagen: „An Idyl“ in Chromo-Litographie und das Portrait W. H. Sherwood's mit facsimilirter Unterschrift. Ausserdem bringt sie im Text ca. 30 Portraits von Musikern, Sängern, Schriftstellern zu Essays über verschiedene Themen aus dem Gebiet der Theorie der Technik, der Musikaesthetik u. a. Die Wiener Zeitung eröffnet mit einem längeren Artikel über Liszt's „Christus“ begleitet von dem Bilde Franz Liszt's nach dem Medaillon von Boog und der Radirung Schauer's aus dem Jahre 1843; ferner die Büste Karl Loewe's nach seinem Denkmal in Kiel. Als Beilage einen Kanon von Goldmark, ein Facsimile des Gesanges Walthers von der Vogelweide im „Tannhäuser“ im dreitheiligen Rhythmus, wie ihn Richard Wagner für die Pariser Aufführung beabsichtigt hatte. Ferner die „Notenschrift für Blinde“, im Text erläutert und in der Beilage eine Uebertragung der Mozart'schen C-dur Sonate in diese Blindenschrift. Ausser dem sonstigen reichen textlichen Inhalt bringen beide Zeitungen eine grosse Zahl von Musikstücken.

— Mit einer für einen 72jährigen Künstler seltenen Reiselust eilt Herr Prof. Dr. Karl Reinecke in dieser Saison von Konzert zu Konzert, um sich als Pianist und Komponist hören und als Dirigent sehen zu lassen, und ganz erstaunlich ist die Frische, mit welcher er sich in der ersten und letzten Eigenschaft überall bethätigt. Nicht nur deutsche Städte sind Zeugen seiner künstlerischen Triumphe gewesen, sogar die Schweiz hat er zweimal besucht und dort ebenfalls die sympathischste Aufnahme gefunden.

— 78 Jahre alt, ist dieser Tage in Mailand der in Deutschland ebenso als Violinvirtuose wie später als Komponist für sein Instrument zu hoher Anerkennung gelangte italienische Tonkünstler Antonio Bazzini gestorben. Bereits Anfang der 1840er Jahre hat Bazzini sich als Virtuose längere Zeit in Deutschland aufgehalten und sich, besonders in Leipzig, in das Wesen deutscher Tonkunst vertieft; schon damals war er, als produzirender wie als reproduzirender Künstler, mit Erfolg bemüht, zwischen den beiden Kulturvölkern eine Brücke schlagen zu helfen und in seinen Kompositionen, wie in früherer Zeit Cherubini, harmonischen Reichthum mit italienisch-anmuthiger Melodik zu verschmelzen. In seinen besten Werken, insbesondere in dem heute noch vielfach gespielten glänzenden Konzertallegro ist ihm dies auch gelungen. Nachdem Bazzini Anfang der 1860er Jahre der Virtuosenlaufbahn entsagt hatte, zog er sich nach seiner Vaterstadt Brescia zurück, um sich ausschliesslich der Komposition zu widmen. 1873 wurde er zum Professor der Komposition am Mailänder Konservatorium und später zu dessen Direktor ernannt, und in dieser anspruchsvollen und einflussreichen Stellung ist er, dessen Ideale Bach und Beethoven waren, stets bestrebt gewesen, guter deutscher, insbesondere Kammermusik, in Italien Eingang und Anerkennung zu verschaffen. Von seinen späteren Kompositionen haben die Konzertouvertüren zu „König Lear“, Alfieris „Saul“ und die

sinfonische Dichtung „Francesca da Rimini“ in Italien Anerkennung gefunden; in Deutschland sind sie nachhaltiger Theilnahme nicht begegnet.

— Am 2. Februar wurde in Leipzig eine neue Kunststätte, der neue Saal im städtischen Kaufhause mit einer vom Leipziger Konservatorium unter der Leitung Hans Sitt's ausgeführten Musikaufführung in Gegenwart des Königs von Sachsen eingeweiht. Die Akustik des Saales erwies sich als vortrefflich. Der Direktor des Konservatoriums, Dr. Günther, wurde vom Könige durch eine längere Ansprache ausgezeichnet.

— Die philosophische Fakultät der Universität München hat den kgl. bayer. Professor der Musik Herrn Max Zenger anlässlich seines 60. Geburtstages zum Ehrendoktor promovirt.

— Die Rotterdamer Zeitschrift Wereldkroniek schreibt in einem „Friedrich Gernsheim“ überschriebenen Artikel unterm 20. Febr. folgendes:

„Für die Musikfreunde in Rotterdam war es unzweifelhaft ein grosses Vergnügen, Herrn Gernsheim, der viele Jahre in der Maasstadt gewohnt und gelehrt hat, wieder einmal in ihrer Mitte zu sehen, und an zwei Abenden eines hohen Kunstgenusses sich zu erfreuen. Gernsheim trat zuerst in der Konzertgesellschaft Eruditio musica, Donnerstag, 11. Febr., auf, wo er von einem der Vorstandsmitglieder herzlich mit folgenden Worten begrüsst ward: „Als wir vor sieben Jahren von Ihnen Abschied nahmen, ein Abschied, nachdem Sie während 16 Jahren das hiesige Musikleben so kräftig gefördert hatten, sprachen wir die Hoffnung aus, dass Sie Rotterdam nicht ganz vergessen mögen; nun freut es uns, Sie hier zurück zu sehen, und wir danken Ihnen, dass Sie Ihr neues Werk selbst bei uns eingeführt haben.“ Alle stimmten in diese Worte ein, die Fanfaren im Orchester erklangen, wie sie erklungen waren, als Gernsheim das Podium betrat, und die Ovationen wurden ihm mit Wärme und aufrichtigster Herzlichkeit dargebracht. Zur Aufführung gelangte eine neue Symphonie des Meisters (No. 4, op. 62, B dur), unter seiner Leitung. Das Werk, nach Form und Styl der klassischen Richtung aufgebaut, zeigt uns am stärksten zwei Eigenschaften, die den Künstler Gernsheim zieren: Lebendigkeit und kernhaftes Wesen. Letztere Eigenschaft zeichnet besonders den ersten und letzten Satz aus; die Lebendigkeit kam vor allem in dem farbenreichen, entzückenden, an Abwechselung reichen Scherzo zur Geltung. Dieser Satz erregte denn auch lauten Jubel. Das Konzert hatte durch Gernsheim's Gegenwart, die Neuheit seines Werkes und durch sein Auftreten als Leiter, etwas besonders Festliches. Der Kammermusikverein gab den folgenden Abend, Freitag, den 12. Febr., einen Gernsheim Abend, an welchem Gernsheim persönlich am Flügel Platz nahm. Auch diese Aufführung errang sich grossen, sympathischen Beifall. Sie bot viel des Schönen. Als ausgezeichneter Pianist und Tonsetzer machte Gernsheim an diesem Abend vollen Eindruck. Ebenso wie im Eruditiokonzert frappirten die Lebendigkeit des Komponisten, sein Sinn für kräftige, energische Klangentwickelung, die rasch sich folgenden, abwechselungsreichen Gedanken. Worte des Dankes wurden dem früheren Lehrer der Klassen für Klavier und Komposition von einem vormaligen Schüler, Herrn A. B. H. Verhey, öffentlich ausgesprochen.“

Budapest. Herr Jul. J. Major brachte vor kurzem sein neuestes Werk: „Jephta“ für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung. Am dankbarsten sind der Titelheld, sowie die Frauenchöre behandelt, deren orientalischer Charakter gut getroffen ist.

— Der bekannte Pianist, Herr Frederick Fairbanks, tritt am 1. April in das Königl. Konservatorium zu Dresden als Hochschullehrer für Klavier ein.

Posen. Am 16. und 18. Februar d J. hat der hiesige Hennig'sche Gesangverein vor zweimal ausverkauftem Hause unter der Leitung des Herrn Professors C. R. Hennig den „Franziskus“ von Tinel zur Aufführung gebracht. Die Begeisterung sämmtlicher Mitwirkenden einerseits, wie auch aller Zuhörer andererseits war eine hochgehende, wie dies nicht anders sein konnte bei der gewaltigen Bedeutung des Werkes und einer Darstellung, welche bis ins feinste Detail hinein wohl durchdacht und vorbereitet war und von hohem geistigen Leben getragen wurde. Den Gipfel der Aufführung bildeten die mit vollendetem Geschmacke und tiefem seelischem Empfinden ausgeführten herrlichen Frauenchöre. Drei ausgezeichnete Solisten, Herr Cronberger-Braunschweig, Fräulein Meta Geyer-Berlin und Herr Hungar-Leipzig, trugen durch ihre künstlerische Mitwirkung zum vollsten Gelingen des Werkes bei. H. S.

Stuttgart. Das Kgl. Konservatorium für Musik feiert vom 31. März bis 3. April d. J. sein 40-jähriges Jubiläum mit drei Konzerten und einem Bankett; die ehemaligen Schüler dieser Anstalt sind hierzu freundlichst eingeladen.

Vom kommenden Sommersemester ab wird an diesem Institut Max Pauer, Kammervirtuos, seither Lehrer am Konservatorium der Musik in Cöln als Nachfolger für den † Prof. Bruckner seine Thätigkeit beginnen.

Stuttgart. Das unter dem Protektorat Seiner Majestät des Königs stehende Kgl. Konservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 121 Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im ganzen 492 Zöglinge. 161 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 63 Schüler und 93 Schülerinnen, darunter 78 Nichtwürttemberger. Unter den Zöglingen im allgemeinen sind 293 aus Stuttgart, 72 aus dem übrigen Württemberg, 1 aus Anhalt, 7 aus Baden, 4 aus Bayern, 1 aus Bremen, 1 aus Elsass-Lothringen, 2 aus Hessen, 2 aus Mecklenburg-Schwerin, 10 aus Preussen, 6 aus Sachsen, 2 aus

den sächsischen Fürstenthümern, 4 aus Oesterreich-Ungarn, 21 aus der Schweiz, 1 aus Belgien, 3 aus Frankreich, 22 aus Grossbritannien u. Irland, 5 aus Italien, 2 aus den Niederlanden, 3 aus Russland, 3 aus Spanien, 18 aus Nord Amerika (U. S.), 1 aus Canada, 4 aus Süd-Amerika, 2 aus Asien, 1 aus Afrika, 1 aus Australien.

Der Unterricht wird von 36 Lehrern und 6 Lehrerinnen ertheilt, und zwar im laufenden Semester in wöchentlich 598 Stunden.

Bücher und Musikalien.

E. Walter's Notenliniensystem. Warmbrunn i./Schl. Max Leipelt.

Wieder eine neue Notenschrift, — — der Erfinder nennt sie ein „Klaviatur-Notenliniensystem" und hofft damit den Stein der Weisen gefunden zu haben. Seine Grundidee, dass Anschauung alles Lernen erleichtert, enthält eine unbestrittene Wahrheit; so hat er ein Liniensystem aufgestellt, welches der Klaviatur nachgebildet ist und dadurch Notenbild und Tastenbild in Einklang bringen soll. Die Linien sind in Gruppen von 2 und 3, genau wie die schwarzen Tasten der Klaviatur, gezogen; alle Noten für die schwarzen Tasten werden auf diese Linien gesetzt, alle Noten der weissen Tasten kommen in die Zwischenräume. Damit sind sämmtliche Vorzeichnungen und ebenso alle Schlüssel überflüssig geworden. Aber nun das Bild, das diese Notenschrift gewährt! Acht Linien für jede Hand, in Gruppen von 3, 2 und wieder 3 Linien, — für die Linke vom grossen Fis, bezw. Ges, bis zum kleinen ais, oder be, für die rechte vom eingestrichenen Fis bis zweigestrichenen ais —, liegen über einander; zwischen beiden bleibt soviel Raum, dass die Zwischentöne vom kleinen h bis eingestrichenen f Platz haben, die beiden fehlenden Linien cis und dis kommen nach Art unserer Hilfslinien zur Verwendung. Wirkt nun schon die Menge der Linien verwirrend auf das Auge —, denn dass sie in der That das Tastenbild repräsentiren, ist nur eine Illusion —, so wird das Lesen durch die Weite der Intervalle unendlich erschwert. Eine Oktave z. B. beansprucht einen Raum, wie ihn in unserer Notenschrift die Duodezime einnimmt. Noch schlimmer ist, dass die meisten Intervalle in ihrer räumlichen Grösse verschieden sind, dass dadurch jede Tonleiter, jeder gebrochene Akkord ein anderes Bild bekommt, was grade für das Lesen keine Erleichterung ist. Am schwersten lesen sich die in den freien mittleren Raum gestellten Noten, denen immer, über oder unter, die beiden Hilfslinien anhängen, erscheint eingeschachtelt zwischen beiden. Bewegt sich ein Musikstück viel in dieser Tonlage, so wird der freie Raum durch die vielen Hilfslinien derart ausgefüllt, dass dem Auge jeder Halt genommen wird und das ganze System der doppelten acht Linien in einander schwimmt. Schon die kleinen einfachen Musikstückchen, die der Autor in seine Schrift übertragen hat, liefern den Beweis dazu; bei Stücken mit schnellen Passagen, mit vielen sechszehntel Noten werden die Querbalken das Bild gänzlich verwirren; es ist vorauszusehen, dass trotz des hübschen Grundgedankens das neue System keine Lebensfähigkeit besitzen wird A. M.

Hermann Schröder: op. 22. Drei Duette über Volksmelodien für 2 Violinen (1. Lage) mit Pianoforte. Zwei Violinstücke, Sätze aus Streichquartetten von Joseph Haydn. Für den Konzertvortrag eingerichtet und bezeichnet. Magdeburg, Heinrichshofen.

Das erste Werk ist für ganz jugendliche Violinspieler geschrieben und zwar über die Volksmelodien: Morgen muss ich fort von hier; — Und schau ich hin, — Bald gras' ich am Neckar. No. 1 und 3 sind in Variationenform gesetzt, No. 2 als Rondo. Die Bearbeitungen sind sehr fein und geschickt gemacht und die Stücke dadurch wohl geeignet, jugendlichen Spielern Freude und Anregung, aber auch Belehrung zu schaffen. Das zweite Werk bringt zwei reizvolle Adagio-Sätze aus Haydn's Streichquartetten für Violine und Klavier bearbeitet. Die Klavierbegleitung ist bei der Bearbeitung sehr einfach gehalten, der Löwentheil fällt der Violine zu. Es sind zwei sehr dankbare und klangvolle Vortragsstücke.

L. Sauer: Fingersatz-Tabellen für die Dur- und Moll-Tonleitern. Ph. Kleinböhl, Königstein i. T.

Die Tonleitern sind auf vorliegender Tafel nach ihren Fingersätzen und zwar in 3 Gruppen mit Berücksichtigung der jedesmaligen Daumenstellung geordnet. Der Autor bringt damit weder etwas Neues, noch etwas Durchschlagendes; für grundlegende Regeln des Tonleiter-Fingersatzes ist die Berücksichtigung des 4. Fingers viel wichtiger als der Daumen.

Neue Musikalische Rundschau. Prager Musik- und Theaterzeitung. Herausgeber Hermann Teibler, für die Redation verantwortlich R. Batka.

Diese neue Musikzeitung will über Musik- und Bühnenleben berichten. Sie will auf keinen Parteistandpunkt stehen, keinen speziellen Namen auf's Schild heben, aber einen Spiegel des reichen Musiklebens der Gegenwart bieten, worin „ein Jeder frei mit seinem individuellen Gesicht gucken mag." Das Neue soll bevorzugt, das Alte aber nicht vernachlässigt werden, ebenso soll das Deutsche im Vordergrund stehen, jedoch jedes bedeutende Kunstwerk seine Berücksichtigung finden. Ein vielverheissendes Programm! — Die beiden ersten Hefte enthalten: E. Humperdink: Bayreuth 1896; R. Batka: Deutsche Oper in Prag, Arthur Smolian: das Hofteater in Karlsruhe, Karl Söhle: Hausmusik u. s. w.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

O. Klauwell: 3 Klavierstücke für die linke Hand. Pr. 1 *M* 50.
Köln, H. vom Ende.
= Robert Schumann: Novelletten.

Paul Salis: Ernst im Scherz, op. 2. 12 charakteristische Tonstücke. Pr. je 50 ₰.
Berlin, Ries & Erler.
= Clementi, op. 36.

Anregung und Unterhaltung.

„Der Künstler, besonders der schaffende, kann die Anerkennung nicht entbehren — es braucht nicht immer die allgemeine Anerkennung zu sein, es genügt, wenn es die eines kleines Kreises, sogar von nur ein paar Anhängern ist, sonst erlahmt sein Schaffen an der Bitterkeit des Zweifels an seinem Können. Am besten daran sind jene glücklichen Komponisten, die fanatische, also proselytirende Anhänger sich zu gewinnen vermögen."

* * *

„Was ist Dichtung? — es reimt sich, ist aber nicht so — und Wahrheit? — es reimt sich nicht, ist aber so."
A. Rubinstein.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die Februar-Sitzung wurde mit einer hoch erfreulichen Mittheilung eröffnet: Die Schubert-Gedenkfeier, welche Frau Prof. Schultzen von Asten und Fräulein Julie von Asten unter Mitwirkung mehrerer Künstler ersten Ranges am 31. Januar veranstaltet, und deren Ertrag sie hochherziger Weise für die in der Gründung begriffene Invalidenkasse des Vereins bestimmt haben, hat derselben einen Zuwachs von 1800 Mk. gebracht. Den Vortrag des Abends hielt Herr Meyrowitz über das von dem Amerikaner Virgil erfundene „Technik-Klavier". Dasselbe ist eine Klaviatur ohne Tonerzeugung, beim Anschlag der Taste lässt sich nur ein schwacher, kurzer, aber sehr präzis eintretender Laut vernehmen. Der Mechanismus kann so gestellt werden, dass dieser Laut im Moment des Niederdrucks der Tasten eintritt, oder umgekehrt beim Loslassen derselben, oder auch beides zugleich. Hierdurch bietet sich eine sehr genaue Kontrolle des Gehörs sowohl über die rhythmische Gleichmässigkeit des Spiels, als auch über das pünktliche Aufheben der Finger und die Korrektheit des Legato (bei welchem der Laut der losgelassenen Taste mit dem Laut der angeschlagenen in eins zusammenfallen muss). Virgil lässt nun Tonleitern, Arpeggien und andere Elementarübungen auf diesem Instrumente üben. Zur Vorbereitung für Anfänger dient eine Art Tisch mit aufgezeichneter Klaviatur, auf welchem zugleich gewisse mechanische Vorübungen gemacht werden. Die technischen Grundsätze, welche Virgil aufstellt, stimmen im wesentlichen mit den allgemein anerkannten überein: grösste Lockerheit aller Gelenke, natürliche Haltung der Hand, Verwerfung der früher so beliebten Einbiegung der Fingerknöchel u. s. w., bringen nur in ihrer Ausbildung ins Einzelne hier und da Neues. Der Erfinder behauptet, durch die isolirte Behandlung des Technischen, welche sein Uebungsmittel und seine Methode bieten, den Weg zum Ziele des Pianisten wesentlich zu verkürzen. Es besteht seit kurzem in Berlin eine von Herrn Meyrowitz geleitete Unterrichtsanstalt für die Uebungen auf dem Virgil-Klavier. — Den Abend beschloss ein Klaviervortrag eigener Komposition durch Herrn Eggeling: Stücke kleineren und meist leichteren Genres, für instruktive Zwecke gedacht. Unter ihnen gefiel besonders ein Heft Kinderstücke, „Bilder aus der Kinderzeit" durch Anmuth, Frische und charakteristische Erfindung.

Antworten.

O. S. Dresden. Besten Dank, aber die Notiz über da Ponte hat schon die Runde durch verschiedene Zeitungen gemacht.

S.-W. Rostoff am Don. Jahresabonnement eingetroffen. — Inhalts-Verzeichniss der Jahrgänge 95 und 96 sendet Ihnen der Verleger. — Wegen der Bilder wenden Sie sich an den Hofkunsthändler A. Frisch, hier W., Lützowstr. 66.

H. H. Libau (Russland). Der Führer erscheint in einigen Wochen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

C. G. Ihre Anfrage, aus welcher Fabrik der schön klingende Flügel stammt, auf dem der Pianist Herr Lütschg gespielt, kann ich heut noch nicht beantworten, da Ihr Brief kurz vor Schluss der Redaktion eintraf, mir also keine Zeit blieb, mich danach zu erkundigen. Wahrscheinlich wird es aber ein Bechstein-Flügel gewesen sein, da Herr Hermann Wolff der Impressario des Herrn Lütschg ist.

Anzeigen.

Pianinos
von **Römhildt** in **Weimar**
Apartes Fabrikat I. Ranges.
12 goldene Medaillen und I. Preise.
Von Liszt, Bülow, d'Albert aufs Wärmste empfohl. Anerkennungsschreiben aus allen Theilen der Welt. In vielen Magazinen des In- und Auslandes vorräthig, sonst directer Versandt ab Fabrik.
Illustr. Preisliste umsonst.
[51]

Rud. Ibach Sohn
Hofpianoforte-Fabrikant [49]
Sr. Maj. des Königs und Kaisers.
Fabriken: Barmen–Schwelm–Köln.
Flügel und Pianinos.
Barmen, Neuerweg 40. Berlin SW. Alexandrinenstr. 26.

Soeben erschien in unserem Verlage:

Emil Sauer
Octaven-Etüde für Pianoforte.
(Etüde No. 4) ℳ 1,50.
Früher wurde ausgegeben:
Concert-Etüde (Etüde No. 1) ℳ 2,75.
Vogelstimmen (Concert-Etüde No. 2) ℳ 1,75.
Murmure du vent [Windes Flüstern]. (Concert-Etüde No. 3) ℳ 2.— [23]
Mainz. B. Schott's Söhne.

Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung.
(Rob. Lienau.)
Berlin W., Französischestr. 22/23.
Grosses Musikalienlager —
✖ *Leihanstalt* ✖
Günstige Bedingungen — Wohlfeile Preise.
Reiche Auswahl von *Kammermusik.*

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Klavierwerke zu 4 Händen.

Gerlach, Op. 3. Serenade (B) f. Streichorch. (Gählert) ℳ 4.—.
Gilson, Fanfare in augurale f. gr. Orch. (Delume) ℳ 3.—.
Herold, Marie, kom Oper (Français). ℳ 6.—.
Hofmann, H., Op. 120, Romantische Suite, 2 Hefte. je ℳ 4.—.
Jugendbibliothek, (A. Krause), Bd I. Klassiker Bd. II. Romantiker. je ℳ 5 —.
Lieblingswalzer der Königin Louise von Preussen, (W. Waege), ℳ. 2.—.
Stanitz, Andantino a. d. Symphonie in Es für 2 Orch., (W. Waege), ℳ 2.—. [21]

Kewitsch-Orgel-Harmonium
I. Fabrik. Gr. Lager u. Reparatur-Werkstatt. Feste und billige Preise.
Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.



W. EMMER, Berlin C., Seydelstr. 20,
Pianoforte- und Harmonium-Fabrikant.

Edition Schuberth [72]
Verlag classischer und moderner Musik in billigen Prachtausgaben für alle Instrumente. Ueber 6000 Nrn.! Vollständige Verzeichnisse gratis und franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

Fehlende Nummern des ‚Klavier-Lehrer‘
können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. Die Expedition.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 6. Berlin, 15. März 1897. XX. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

In der nächsten No. beginnt die Veröffentlichung des Aufsatzes: **„Die Ornamentik in den Beethoven'schen Klavierwerken“** von Hrn. Prof. H. Ehrlich.

Die Redaktion.

Eine hundertjährige Klavierschule.

Es werden so viele Jubiläen gefeiert, warum sollte man nicht auch einer Klavierschule zu ihrem hundertjährigen Geburtstage ein erinnerndes Wort gönnen, auch wenn sie heut vergessen und überholt ist! Jedenfalls schossen vor 100 Jahren die Klavierschulen noch nicht wie die Pilze aus der Erde, die einzelne hatte viel grössere Bedeutung und wenn das alte ehrwürdige Werk, welches vor mir liegt, auch keinen Anspruch darauf erheben kann, zu den ersten und bahnbrechenden zu gehören, so bildete es in jener Zeit doch jedenfalls einen Baustein in der Fortentwicklung der Kunst des Klavierspiels.*)

Der Verfasser unseres Jubiläum-Werkes heisst:

Philipp Jakob Milchmayer

und seine Schule nennt er:

„Die wahre Art das Pianoforte zu spielen“.

Sie erschien 1797 zu Dresden im eigenen Verlage des Verfassers.

Als Ph. J. Milchmayer, der sich auf seinen Werken „Churfürstlich Bayrischer Hofmusikus, Klavier- und Harfenmeister“ nennt, sein Werk schrieb, war er 47 Jahre alt, rühmt sich aber bereits seit 24 Jahren viele hundert Schüler unterrichtet zu haben und zwar 18 Jahre davon in Frankreich und der Schweiz, die übrige Zeit in deutschen Städten, von denen er Wien, Dresden und München anführt. Er beschäftigte sich neben dem Unterrichten viel mit Instrumentenbau, hatte

*) Schulen von Bedeutung waren damals nur Ph. Em. Bach's bekanntes Werk: „Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen“ (1780) und D. G. Türck's „Grosse Klavierschule“ (1789). Früher erschienen und bekannt geworden waren: Couperin „L'art de toucher le clavecin (1701), Maichelbeck, „Die auf dem Klavier lehrende Cäcilie, welche guten Unterricht ertheilet“, (1738), Marpurg, „Anleitung zum Klavierspiel“ (1765) und im gleichen Jahre die „Klavierschule“ von Georg Simon Löhlein. Diese hat sich grosser Popularität erfreut, sie wurde wiederholt aufgelegt; zum 5. Mal erschien sie im Jahre 1797 von Witthauer bearbeitet, später wurde sie von August Eberhard Müller, endlich noch einmal von Carl Czerny umgearbeitet und neu herausgegeben.

in Mainz den Titel als Hofmechanikus erhalten und siedelte 1803 nach Strassburg über, wo er als sehr geschätzter Klavierlehrer 1813 gestorben ist.

Sehen wir uns nun seine Schule einmal etwas näher an.

Noten und andere elementare Kenntnisse setzt der Autor als bekannt voraus, dazu, meint er, findet sich wohl überall Jemand, der sie lehrt, warum sein Buch unnütz damit vertheuern?

So beginnt er im ersten Kapitel mit allgemeinen Anmerkungen über die Haltung des Körpers, der Arme und der Finger. Er spricht dabei über die Wahl des Klavieres. „Flügel und Klavichorde sind nicht die rechten Instrumente für junge Anfänger, sie erfordern zu viel Kraft von den zarten Fingern und um ausdrucksvoll zu spielen, unendliche Verdrehungen der Finger; man soll die Schüler gleich auf einem guten Pianoforte mit dem G-Schlüssel anfangen lassen. Man spielt doch wohl nicht in der Absicht, sich niemals hören zu lassen. Wer wäre wohl so unbesonnen, sich in einem Konzert auf einem Klavichorde hören zu lassen? Alle Liebhaber und Kenner der Musik wissen, dass in England und Frankreich grosse Tonkünstler sind, von denen ich nur die Herren Clementi und Steibelt erwähnen will. Ich fordere aber jeden auf, zu sagen, ob er wohl in den neueren Zeiten in diesen Ländern ein Klavichord gesehen habe? — Wir hören in späteren Kapiteln noch Manches über die Klaviere, so räth er an anderer Stelle: „Für den Unterricht der Jugend weiss ich, um allen Zwang der Hände beim Spielen zu vermeiden, nichts besseres, als folgenden Vorschlag, dass bemittelte Eltern sich ein gutes viereckiges Pianoforte anschaffen, in welches sie eine dreifache Klaviatur von verschiedener Grösse machen lassen, doch so, dass man nicht alle drei Klaviaturen auf einmal, sondern eine um die andere, je nachdem man sie braucht, in das Instrument einsetzt. Diese Klaviaturen müssen nun alle drei so leicht als möglich sich spielen, und die Tasten, so wenig als es sein kann, tief fallen. Die fünf Oktaven der kleinsten Klaviatur, müssen die Breite von drei, die fünf Oktaven der mittleren, die Breite von vier gewöhnlichen Oktaven haben, die dritte Klaviatur ist dann von gewöhnlicher Breite. Bei dieser Einrichtung hat man nun den Vortheil, dass man selbst Kindern von 6 bis 7 Jahren alle schweren Gänge auf der kleinen Klaviatur lehren kann, ohne ihre Hände und Finger zu quälen, oder im mindesten zu verstellen. Im 10. und 11. Jahre giebt man ihnen die zweite, und im 14. und 15. die dritte Klaviatur, welche die gewöhnliche Grösse hat. Bei diesen verschiedenen Klaviaturen macht die Jugend grosse Fortschritte und dabei behalten Hände und Finger eine schöne Gestalt und bleiben in ihrem gewöhnlichen Wachsthum“. — Hierzu möge bemerkt werden, dass in jenen Zeiten des Uebergangs die Klavierbauer sich mit allerhand Versuchen und Experimenten quälten, und dass unser Autor selbst der Erbauer eines Klaviers mit 3 Manualen war, das 150 verschiedene Klangkombinationen gehabt haben soll.

Aus seinen Vorschriften über Handhaltung, Anschlag u. s. w., könnte man heute noch lernen, Ruhe der Hand ist ihm die Hauptsache, das Takttreten mit dem Fuss bezeichnet er als eine schlechte Angewohnheit; wer wenig natürliches Taktgefühl hat, soll laut zählen, „der Mangel an Taktgefühl soll durch Vernunft und Ueberlegung ersetzt werden, diese herrschen aber nicht in den Füssen“.

Ebenso warnt er Anfänger vor dem „Vom Blattspiel“. „Diese unglückliche Referenz unsrer Zeit, alles sogleich vom Blatt spielen zu wollen, dient zu weiter nichts, als dazu, dass man alle musikalische Gänge ohne Geschmack und Wahrheit herleiert, die abscheulichsten Stellungen der Hände und Finger sich angewöhnt und nicht zwei auf einander folgende Noten gehörig vortragen kann. Eine falsche Fingersetzung, die man durch diese berühmte Geschwind-Lesery und Spielerey sich angewöhnt, wieder in Ordnung zu bringen, ist dann dem geschicktesten Lehrer bei den grössten Talenten oft unmöglich.“ — — In diesem Abschnitt überrascht noch eine kleine Stelle als Beitrag zur beginnenden Phrasirungslehre. Das Wort „Phrase“ kennt der Autor noch nicht, es findet sich vor ihm zum ersten Mal, aber schon völlig im Sinne unsrer Zeit gebraucht in dem Artikel „Vortrag“, den J. A. P. Schulz für Sulzer's „Theorie der schönen Künste“ schrieb, an den sich dann Türck in seiner Klavierschule anlehnte und das Wort „Phrase“ im gleichen Sinne gebrauchte. Milchmeyer spricht vom „musikalischen Gespräch“, dem Zusammenhang verschiedener Gesangssätze, die vom Schüler nicht „zertheilt“ werden dürfen. „Wer hierauf nicht aufmerksam ist, wird nie der Musik ihren wahren Vortrag geben, denn er gleicht im Spielen einem Sprechenden, der mitten im Worte Athem hohlt. Aber nach dem Ende eines jeden Gesangsabschnittes, er sei klein oder gross, müssen die Finger die Klaviatur verlassen und sich auf das künftige vorbereiten.“ Das „musikalische Gespräch“, welches er als Beispiel anführt ist dann nach seinem melodischen Inhalt in richtiger Weise durch Bogen gegliedert. — Etwas in Verlegenheit geräth unser Autor bei der Eintheilung verschiedener Notenwerthe in beiden Händen. Er bemerkt verdriesslich: „Kompo-

nisten für das Pianoforte sollten freylich in der Musik lieber das Zusammenhängen solcher musikalischen Gänge vermeiden, welche nie, oder doch sehr selten gut mit beyden Händen auf einmal sich spielen lassen". — — „Der geschickte Spieler macht freylich beyde Stimmen in ihrer wahren Gleichheit," — — dem Anfänger weiss der Schreiber aber keinen anderen Rath zu ertheilen, als dass er „beständig die begleitende und nie die singende Stimme aufopfere." — — Nun kommen die verschiedenen Spielarten an die Reihe, der Autor unterscheidet 3: die natürliche, die gebundene und die abgestossene und lobt besonders die zweite, bei der die Noten länger liegen bleiben, als wie sie Werth haben, als ganz besonders geeignet für das Pianoforte. „Sie macht den Ton weich, gleichsam sammtartig und kann vom c über dem G-Schlüssel bis zu den höchsten Tönen angewendet werden," diese besonders werden dadurch versüsst und erweicht." — Gegen diese „Süssigkeit" möchten sich unsre Ohren heut wohl sträuben. — Zum Schluss dieses ersten Kapitels wird der Schüler ermahnt, nichts anderes zu spielen, als was der Komponist hingeschrieben, keine „Auszierungen" und Füllungen hinzuzufügen. „Ist die Musik, die ich spiele, wirklich schlecht, so bin ich zu tadeln, dass ich sie lerne, ist sie aber gut, so hat der Komponist auch alles geschrieben, was nöthig war, und ich verderbe mit meinen Auszierungen das Stück, so wie durch unnöthiges Gewürze eine kräftige Brühe verdorben wird." — Sehr amüsant sind die Anführungen einiger üblen Angewohnheiten, vor denen man sich zu hüten habe: „So legen verschiedene Personen bey Pausen die Hand auf das Knie oder auf das Notenpult, andere schauen während des Spielens den Zuhörer starr an, noch andre wollen eine Kunst darinnen suchen, dass sie sich mitten im Spiel schneuzen, verschiedene rücken das Musikblatt hin und her, besonders bei schweren Gängen und entschuldigen dann Fehler damit, dass sie nicht gut hätten sehen können; viele wanken während des Spiels mit dem Kopf hin und her und schlagen die Augen zärtlich in die Höhe, ... vor allen solchen lächerlichen Gewohnheiten muss sich der Anfänger hüten." Nun kommt die Mahnung, wie man das Alles vermeiden soll, zum Schluss heisst es: „Spieler und Spielerinnen sind noch weit von der Vollkommenheit entfernt, wenn sie bey Vollendung eines musikalischen Stückes, sei es auch noch so schwer, grosse Tropfen schwitzen, denn dies ist ein Beweis, dass das Stück über ihre Kräfte war."

Im zweiten Kapitel, über den „Fingersatz" überraschen die oft ganz modernen Regeln. So lässt der Verfasser bei gebrochenen Akkorden in allen Lagen und in allen Tonarten denselben Fingersatz nehmen, unbekümmert ob der Daumen dabei auf eine Obertaste kommt. „In mehr als der Hälfte der Tonarten ist man genöthigt den Daumen auch auf die schmalen Tasten zu thun, wenn man nicht einen schlechten Fingersatz haben will. Ich halte es daher für klüger, einerley Finger in allen Tonarten zu brauchen, um hierinnen Einheit zu beobachten." Und an andrer Stelle: „Man nimmt es als Regel an, dass der Daumen und kleine Finger nicht ohne Noth auf die schmalen Tasten gesetzt werden sollen, aber in der gebundenen Spielart ist man besonders bei Terzen-, Sechsten- und Akkorden-Gängen fast alle Augenblicke gezwungen, auch die schmalen Tasten mit diesen Fingern zu greifen, um dem Spiele den gehörigen Ausdruck zu geben, denn dem Ausdruck oder dem musikalischen Gefühle muss man alle Regeln aufopfern und sie so gut als nur möglich darzustellen suchen." — Das kann man sich auch heut noch als sehr beachtenswerth hinter die Ohren schreiben. — Nachdem unser wackrer Milchmayer dann über den Fingersatz und Sextenfolgen sehr genaue und zum grössten Theil sehr vernünftige Regeln gegeben hat, schreibt er: „So wie alle Künste ihre Marktschreiereien haben, durch welche dem grossen Haufen Staub in die Augen geblasen wird, so fehlt es leider! auch in der Musik nicht daran. Will man nun nicht zuweilen von Nichtkennern für unwissend gehalten werden, so muss man wenigstens Kenntniss davon haben. Zu den Marktschreiereien bei dem Spiele des Pianoforte, rechne ich geschleifte Terzen-, Sechsten- und Oktaven-Gänge, welche alle nur in C-dur, und auf einer nicht tief fallenden Klaviatur sich spielen lassen." — Obgleich unser Autor sehr verdriesslich über diese Spielart ist, so giebt er doch für die, die „diese Narrheit" mitmachen wollen, Anleitung zur Ausführung." Am Schluss dieses Fingersatz-Kapitels spricht er wieder sehr verständig darüber, dass man nicht überall den gleichen Fingersatz anwenden dürfe, sondern einen Unterschied bei kleinen und grossen Händen müsse. Er fügt aus seiner eigenen Praxis hinzu: „Seit den 24 Jahren, da ich unterrichte, habe ich die Bemerkung gemacht, dass das deutsche Frauenzimmer, wie auch das schweizerische, viel kleinere Hände hat, als das französische. Ich bin daher genöthigt gewesen, in Wien, Dresden, München und anderen deutschen Städten, so wie in Bern, der kleinen Hände wegen, andre Regeln des Fingersatzes anzunehmen, als ich achtzehn Jahre lang in Frankreich beobachtet hatte."

Zeigte sich unser Autor in diesem Kapitel als ein Mann des Fortschritts, der schon einen Schritt über die Anschauungen seiner Zeit hinaus gethan, so finden wir ihn im nächsten Kapitel „Von den Manieren" nicht

ganz so sattelfest. Seine Regeln sind schwankend, er lässt den kurzen Vorschlag in den Zeitwerth der vorhergehenden Note fallen, wogegen schon Ph. Em. Bach geeifert, er zeigt Ausführungen von Doppelschlägen und Trillern an Beispielen, weiss aber keine Regeln dafür aufzustellen. Amüsant ist, dass er die Fermate zu den „Manieren" rechnet.*) Er unterscheidet drei „Ruhepunkte." Den ersten „nach dem man nicht das geringste macht, sondern wenn man einige Augenblicke auf der Note verweilet hat, sogleich zu den folgenden Noten fortgeht"; den andren, „nach dem man durch eine kleine Caprize, d. h. durch einen willkührlichen musikalischen Gedanken zu den folgenden Noten übergeht"; und endlich drittens „die sogenannte Cadenze, die von allen begleitenden Instrumenten, einige Takten vorhero vorbereitet wird, und bei der man nun eine längere Zeit verweilen, seinen Gedanken und seinem erfinderischen Geiste freien Lauf lassen, Akkorde, Gänge, Manieren, Läufe u. dgl. machen kann, welche mit dem Stücke selbst in keiner Verbindung stehen und den vorhergespielten Gängen nicht im geringsten gleichen." Er giebt zu allen drei Arten Beispiele, warnt aber solche, die Kadenzen nicht aus dem Stegreif erfinden können, auswendig gelernte spielen zu wollen, weil das eine „missliche Sache" sei. „Zum Glück für die Anfänger und für die Lehrer selbst, welche Kadenzen für ihre Schüler aufschreiben mussten, nahet die Kadenzenraserey ihrem Ende und das mit Recht. Ich habe Kadenzen in Konzertsälen machen hören, welche wohl zehn Minuten dauerten. Nun frage ich aber jeden vernünftigen Menschen, ob nicht dergleichen Kadenzen, bei denen der Spieler ewig verweilen zu wollen scheint, die Hauptgedanken des Komponisten, das ganze Stück und alles, was vorher gespielt worden ist, vergessen machen"? —

(Schluss folgt.)

*) Türck zählt sie in seiner Klavierschule zu den willkürlichen Manieren.

Der Begründer der Firma Steinway & Sons.

Von Dr. **Adolph Kohut.**

Als am 30. November v. J. die Nachricht von dem Hinscheiden William Steinways, des letzten der Begründer des Welthauses Steinway and Sons, die Strassen Newyorks durcheilte, sanken die Flaggen der City-Hall auf Halbmast, denn die Hauptstadt der Union hatte einen ihrer verdienstvollsten, geachtetsten Söhne verloren. Das Deutsch-Amerikanerthum stand an der Bahre eines der ruhmvollsten Vertreter deutscher Intelligenz und Thatkraft in den Vereinigten Staaten. Nicht sich selbst allein verschaffte der gewaltige Grossindustrielle die gebietende Stellung in Amerika, sondern auch seinem Instrumente, dem Klavier. Die Steinway-Flügel und Klaviere sind jenseits des Ozeans zu einer ganz ausserordentlichen Verbreitung und riesigen Volksthümlichkeit gelangt, und die Firma kann sich dessen rühmen, dass ihre Fabrikate den grössten Absatz gefunden haben.

Hat auch das Welthaus erst in den letzten 2 Jahrzehnten, seitdem das Unternehmen in eine Aktiengesellschaft umgewandelt und William Steinway als deren Präsident gewählt wurde, jenen bewunderungswürdigen Aufschwung genommen, so darf der erste Begründer und Bahnbrecher, welcher unendliche Schwierigkeiten zu beseitigen und eine Welt von Hindernissen zu bekämpfen hatte, nämlich Heinrich Engelhard Steinway, mit dessen Geburt am 15. Februar d. J. eben 100 Jahre verflossen waren, nicht vergessen werden. Er verdient dies um so mehr, weil er ein self-made man in des Wortes strengster Bedeutung war und weil er den Yankees bewiesen hat, welch glänzende Ergebnisse deutsche Arbeit, rastlose Schaffenskraft und geniale Begabung zu zeitigen im Stande sind

Ja, Steinway war ein guter Deutscher, der ursprünglich „Steinweg" hiess und der wohl schwerlich seine Vaterstadt Wolfshagen im Alter von 53 Jahren mit Weib, Kind und Kegel verlassen hätte, um jenseits des grossen Wassers sich eine neue Laufbahn zu gründen, wenn die politischen Verhältnisse in Braunschweig in der Mitte unseres Jahrhunderts ihn nicht zur Auswanderung gezwungen hätten.

Der am 15. Febr. 1797 als das jüngste von 12 Kindern geborene Henry Engelhard Steinway hatte eine recht traurige Jugendzeit durchgemacht. In der harten Schule des Lebens reifte er bald zum Mann heran. Im Sommer 1812 wurden sein Vater und seine Brüder vor seinen Augen vom Blitze erschlagen, während die anderen Brüder mit den westphälischen Truppen den Feldzug gegen Russland mitmachten und dort fielen. Kummer und Sorgen waren seine steten Begleiter und nur seiner zähen Thatkraft und seinem Glauben an seinen Stern hatte er es zu verdanken, dass er nicht zu Grunde ging. Schon frühzeitig zeigte er musikalisches Talent; er interessirte sich in erster Linie für die Orgel und den Orgelbau. Obschon der Zunftzwang jener Zeit ihm peinliche Hemmnisse in den Weg legte, gelang es ihm doch, mit 28 Jahren in Seesen — am Harz — ein kleines eigenes Geshäft zu errichten, dem er durch rastlosen Fleiss, welcher ihn allezeit aus-

zeichnete, und hervorragende Begabung schnell eine grosse Ausdehnung zu geben wusste. Noch im selben Jahre gründete er sich ein eigenes Heim. Das Geschäft nahm einen gedeihlichen Aufschwung, und

Saardam als Schiffszimmermann auf der Werft arbeitete, um die Schiffskonstruktionen gründlich zu studiren. Und diese Arbeit brachte reichen Lohn. Schon nach drei Jahren war er in der Lage, sich auf eigene Füsse zu stellen und eine Firma zu

Conservatorium für Musik zu Wiesbaden

Rheinstrasse 54. (Direktor: **Albert Fuchs**).

10. & 11. Vortrags-Uebung

(Historische Concerte).

Programm.

Montag, den 8. März, Abends 7 Uhr,

im Saale des Instituts:

135. **Passacaglia** für Streichorchester . . . Georg Muffat (16 . . –1704).
(Erste Ausgabe, Salzburg 1682.)

136/7. **Zwei Gesänge** für Sopran:
a) „Movete via pièta", Madrigal — Giulio Caccini, detto Romano (1550–1615).
b) Arietta . . . . Salvator Rosa (1615–1673).
Fräulein Marianne Schenck.

138. **Concerto** grosso in D-dur . . . . . Corelli-Geminiano (1653–1713) (1680–1762).
(Concertino: 2 Violinen, Viola u. Cello; Concerto grosso: 2 Violinen, Viola, Cello u. Bass, mehrfach besetzt, und Cembalo.)
(Cembalo von Pietro Giústi, Lucca 1672.)

139. **Aria nell opera „Artaserse"** . . . Leonardo Vinci (1690–1732).
Fräulein Fanny Bornträger.

140. **Menuett** für Streichorchester u. Cembalo aus „Bourgeois et gentilhomme" . Jean Baptiste Lully (1633–1687).

141. **Dignare** für Alt-Solo a. d. „Dettinger Te Deum" . . . . Georg Händel (1685–1759).
Fräulein Henriette Panthel.

Gefl. umwenden!

ganz so sattelfest. Seine Regeln sind schwankend. er lässt den kurzen Vorschlag seinen Gedanken und seinem erfinderischen Geiste freien Lauf lassen. Akkorde, Gänge,

142. **Stabat mater** für Sopran- und Alt-Soli, Frauenchor, Streichorchester, Orgel und Cembalo . . . . **Giov. Batt. Pergolesi** (1710—1736)
Soli: Frl. Marianne Schenck,
Frls. Henriette Panthel u. Fanny Bornträger.

Donnerstag, den 11. März, Abends 7 Uhr,

im Saale des Instituts:

143. **Sonata da chiesa** a tre voci (due Violini e violone, col Basso per l'Organo) . **Arcangelo Corelli** (1653—1713).
Herren Gösch, Diener u. Becker.

144/6. **Drei Clavier-Compositionen:**

a. Präludium mit Fuge a. d. F-moll-Suite **G. Händel** (1685—1759).
Fräulein Johanna Steinhäuser.

b. Präludium und Fuge in G-moll . . **J. Seb. Bach** (1685—1750).
(a. d. wohltemp. Clavier).
Herr Adolf Wollweber.

c. Arie u. Variationen in E-dur f. Clavier **G. Händel.**
Fräulein Luise Christ.

147/58. **Canzonette alla Veneziana,** 12 altitalienische Canzonen vom Anfang des 18. Jahrh., nach den in der Musikaliensammlung S. M. des Königs v. Sachsen enthaltenen Manuscripten, bearbeitet u. übersetzt v. Albert Fuchs. **Handschriften a. d. Jahren 1716, 1717 u. 1758.**
(Verlag von G. Ricordi & Co., Mailand).
Sopran: Frl. Wilhelmine Kroesen.
Mezzo-Sopran: Frl. Betty Seefels.

159. **Adagio** u. **Fuge** (C-dur) f. Violine allein **J. Seb. Bach** (1685—1750).
Herr Karl Gösch.

160. **Duett** a. d. Oper „Radamisto": „Se teco vive il cor" . . . . **G. Händel.**
Frls. W. Kroesen und B. Seefels.

☞ **Nur diese Programme,** sowie die Legitimationskarten der Mittel- und Oberklassen berechtigen zum Besuch der Aufführungen. Ferner sind **reservirte Plätze** zum Preise von Mk. 1.— (für die beiden Aufführungen giltig), zum Besten der Stipendienkasse im Bureau des Instituts verkäuflich.

zeichnete, und hervorragende Begabung schnell eine grosse Ausdehnung zu geben wusste. Noch im selben Jahre gründete er sich ein eigenes Heim. Das Geschäft nahm einen gedeihlichen Aufschwung, und seine heranwachsenden Söhne — Theodor, Charles, Henry, William und Albert — standen ihm treu zur Seite und führten mit Verständniss seine Ideen aus. Namentlich war es sein ältester, Theoder, der hohes musikalisches Talent zeigte und in der Mechanik und Technik des Klavierbaues schon in frühester Jugend sich rühmlich hervorthat.

Der alte Steinway war ein Grübler, ein Erfindergenie, welcher, die Mängel und Unvollkommenheiten der Klaviere jener Zeit wohl kennend und beklagend, darüber nachsann, wie man Verbesserungen anbringen könnte. Die Vorzüge der englischen Klavierbaukunst mit denen der deutschen zu vereinen, das schwebte ihm als Ideal vor. Nachdem er ein volles Jahr an einem solchen Instrument gearbeitet hatte, gelang ihm der grosse Wurf. Sein 1834 konstruirtes Klavier erregte grosses Aufsehen und fand bald einen Käufer. Der Erfolg spornte Steinway immermehr an, und seitdem hatte die Klavierfabrikation ihm zahlreiche wichtige Erfindungen und Entdeckungen zu verdanken. Die weitesten musikalischen und industriellen Kreise des Herzogthums Braunschweig wurden auf den kühnen Klavierbauer aufmerksam, besonders seit 1839, als er auf der Braunschweiger Industrie-Ausstellung drei Klaviere ausgestellt hatte, deren Trefflichkeit die Bewunderung aller Kenner erweckt hatte. Zu diesen gehörte auch Albert Gottlieb Methfessel, der bekannte Liederkomponist, von 1832—1842 Hofkapellmeister in Braunschweig. Als Präsident des Preisrichterkollegiums pries er mit beredten Worten die Reinheit und Fülle des Tons, sowie die solide Arbeit der Steinway'schen Klaviere. Es war daher ganz selbstverständlich, dass die Jury der Firma den ersten Preis zuerkannte.

Durch die Gründung des deutschen Zollvereins 1843 wurde der Industrie ein harter Schlag versetzt. Braunschweig, welches dem Zollverein beitrat, trieb förmlich seinen strebsamen Sohn in die Fremde, da es ihm unmöglich wurde, in Folge der hohen Zölle mit anderen Landestheilen zu konkurriren. Sein Auge richtete sich unwillkürlich nach jenem Lande, wo es keinen Zollverein, keine Schlagbäume und keine das Genie und die Unternehmungslust beengende Fesseln gab, nämlich nach Amerika. Im April 1849 wurde Charles nach Newyork geschickt, um dort das Terrain zu recognosciren, und seine an die Familie gesandten Berichte aus der Hauptstadt der Union waren so hoffnungsreich, dass der 53jährige Mann sich kurz entschloss, 1850 mit seiner ganzen Familie auszuwandern und nur den ältesten Sohn, Theodor, zur Führung des Geschäfts in Seesen zurückzulassen.

Steinway verschmähte es nicht, mit seinen Söhnen als einfacher Arbeiter in die Newyorker Pianofortefabriken einzutreten, um die Kunst und die Geheimnisse der Newyorker Meister kennen zu lernen — gerade wie einst Peter der Grosse in Saardam als Schiffszimmermann auf der Werft arbeitete, um die Schiffskonstruktionen gründlich zu studiren. Und diese Arbeit brachte reichen Lohn. Schon nach drei Jahren war er in der Lage, sich auf eigene Füsse zu stellen und eine Firma zu begründen, welche später den Weltmarkt sich erobern sollte: „Steinway and Sons."

Vorsichtig, wie der Meister war, fing er klein und bescheiden an. Er eröffnete seine Werkstätte in einem Miethhause, in dem 3stöckigen Hintergebäude in der Varsik Street, und war froh, wenn er bloss ein Instrument in der Woche fertig stellen konnte. Er wuchs jedoch bald mit seinen höheren Zwecken. Es kam ihm und seinen Söhnen nicht allein darauf an, schön aussehende und wohlgefällige Instrumente herzustellen, sondern vor allem solche, die mit der grössten Haltbarkeit und mit elegantester Aeusserlichkeit auch die Qualität ästhetischer Vollendung verbanden. Es wuchsen die Räume, es dehnte sich das Haus. Es wurden grössere Fabrikräume in der Walker-Street gemiethet — und die erste, aufmunternde, epochemachende Anerkennung blieb nicht aus: im März 1855 erhielten Steinway and Sons in der Metropolitan-Austellung in Washington für 2- und 3 saitige Tafelform-Pianos die erste goldene Preismedaille. Die Zahl der Auszeichnungen der Firma ist seitdem Legion. Bis zum Jahre 1862 allein, von welchem Zeitraume keine lokale Ausstellung in den Vereinigten Staaten mehr beschickt wurde, erhielten Vater und Sohn Steinway 34 Preismedaillen in Gold und Silber in verschiedenen Ausstellungen. Auf der internationalen Weltausstellung zu London 1862 wurden ihnen eine erste Preismedaille, auf der internationalen Weltausstellung zu Paris 1867 die grosse goldene Ehren-Medaille, auf der Internationalen Weltausstellung in Philadelphia 1876 zwei Ehren-Medaillen und zwei Verdienst-Diplome, auf der Internationalen Patent- und Erfindungs-Ausstellung in London 1885 die goldne Medaille etc. zu theil. Auch Souveraine geizten mit ihren Auszeichnungen nicht, u. A. verlieh der Firma König Karl XV. von Schweden und Norwegen die grosse goldene Nationalmedaille.

Während Papa Steinway auf immer neuere Erfindungen und Verbesserungen sann, hatte William Steinway, ein Mann von ausserordentlichen organisatorischem Talent, die finanzielle und kaufmännische Leitung in Händen. Der Tod seiner beiden hoffnungsvollen Söhne, Henry und Charles, erschütterte den Vater sehr und es war ihm ein Trost in seinem Schmerz, dass der älteste, Theodor, († 26. März 1889) die Fabrik in Seesen aufgab und die technische Leitung in New-York übernahm.

Henry Engelhard Steinway's Name, Ruhm und Vermögen wuchsen von Jahr zu Jahr; es gab keine Niederlage, keinen Stillstand, sondern immer nur Siege und Fortschritte. Auch äusserlich zeigten sich Steinway and Sons im Glanze ihrer Grösse und Macht. Sie erbauten 1859 ein grossartiges Fabrik-Etablissement, die ganze Strassenfront von der 52. und 53. Strasse einnehmend, zwischen der 4. und Lexington-Avenue gelegen, das immerwährende Erweiterungen erfuhr und jetzt 26 Stadt-

lots einnimmt. Das 6 stöckige Backstein Gebäude umfasst nicht weniger als 175—180 Quadratfuss und gleicht allein einer kleinen Stadt. In Steinway Astor ia — gegenüber der Stadt Newyork gelegen — haben Steinway and Sons für Lagerung und Verarbeitung ihrer Materialien grossartige Werke angelegt. Ebenso sind dort grossartige Metallwerke und Giessereien eingerichtet. In ihnen werden die speciell und ausschliesslich für den Gebrauch in Steinway-Instrumenten bestimmten Gussstücke von Stahl und Stahlbronce hergestellt. Steinway and Sons sind die einzigen Klavier-fabrikanten, welche ihre eigene Giesserei besitzen und deren Konstruktion and Giesskunst es ihnen möglich macht, jene gewölbten, freischwebenden Stahlrahmen herzustellen, welche im Verein mit dem angewandten, mathematisch genauen, doppelten aliquoten Skala den mächtigen, weichen, sympathischen Ton und die ausserordentliche Stimmungsdauer ergeben, welche alle „Steinways“ auszeichnen.

Besonders Epoche machend zeigte sich das kreuz saitige System, das Steinway 1859 bei den Flügeln und 1866 bei den aufrechtstehenden Pianos in Anwendung brachte.

Im Jahre 1866 entstand die „Steinway-Hall“, ein prächtiges Konzertlokal, in dem Sänger und Sängerinnen von Weltruf und die berühmtesten Virtuosen auf dem Klavier und der Geige dem kunstliebenden Publikum Newyorks zuerst vorgeführt wurden. Diese Konzerthalle umfasst 2400 Personen und ist ein Meisterwerk von vorzüglicher Akustik und künstlerischer Ausschmückung.

In Europa hat die Firma nur zwei Filialen, nämlich in London, wo sich das Centraldepot in Steinway-Hall, No. 15 und 17 Lower Seymour Street, Putman Square befindet, und in Hamburg, St. Pauli No. 20 bis 24, Neue Rosenstr. und 11 und 12 Ludwigsgasse. Das letztgenannte Etablissement wurde am 4. Okt. 1880 gegründet, und 10 Jahre darauf feierten mehr als 200 dort beschäftigte Arbeiter das ein Jahrzehend-Bestehen des Zweiggeschäfts, im Beisein William Steinways, sowie seines Neffen Chas. H. Steinway und des Direktors Herrn A. von Holwede. Die in Newyork konstruirten und in Hamburg fertig gestellten Steinway-Pianos sind absolut dieselben und unterscheiden sich nur durch die Art der äusseren Politur.

Am 7. Februar 1871, 74 Jahre alt, schied der Begründer des Welthauses, Henry Engelhard Steinway, aus dem Leben, nachdem er sich kränklichkeitshalber schon mehrere Jahre vorher von der Leitung seines Hauses zurückgezogen hatte.

Steinway und seine Söhne und Enkel wurden alle durch und durch Amerikaner. Er schwärmte zwar für das Land der Freiheit, wo jeder ungehindert seine geistigen Schwingen entfalten konnte; aber sein Herz blieb echt deutsch. Kein Deutscher ging an seinem Hause vorüber, ohne von ihm im Nothfalle unterstützt zu werden, und es bereitete ihm ein hohes Vergnügen, dass sein Sohn William sich in die Politik stürzte und ein einflussreicher Führer der Deutschen in Amerika wurde. Namentlich für deutsche Schul- und Kulturzwecke hat die Firma Jahr aus Jahr ein ungeheure Summen ausgegeben.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 13. März 1897.

Bei Schluss der Redaktion war der Musik-Bericht des Herrn Eichberg noch nicht eingetroffen.

Die Opern-Aufführung, welche Herr O. Eichberg mit seinen Schülern und Schülerinnen am 8. März im „Neuen kgl. Opernhause, veranstaltet hatte, hinterliess einen sehr günstigen Eindruck und bekundete aufs neue, wie Hervorragendes Herr Eichberg als Stimmbildner und Lehrer des dramatischen Gesanges leistet. Theile aus Mozart's Zauberflöte, Wagner's Lohengrin, Gounod's Margarethe und Verdi's Rigoletto gelangten mit Orchesterbegleitung zur Aufführung. Als Solisten thaten sich hervor in erster Reihe Frau M. König als Ortrud. Es war in Bezug auf Grösse des Tons, dramatischen Ausdruck, Mimik und Plastik eine ganz hervorragende Leistung, wenngleich die helle Stimme nicht ganz dem Charakter der Rolle entsprach. Sodann ist Fräulein H. Wegner als Elsa und Margarethe zu nennen, die mit ihrer lieblichen Erscheinung und der süssen, leicht ansprechende Stimme die Rolle aufs glücklichste verkörperte. Koloraturgewandt, zierlich in der Erscheinung, glücklich in der dramatischen Belebung, zeigte sich Fräulein Linden als Siebel. Von den Herrn thaten sich Herr C. Humalda als Tamino und Faust, Herr A. Dallmann als Papageno und Telramund und Herr H. Möller-Dietz als Mephisto hervor, wenngleich sie in schauspielerischer Beziehung hinter den Damen zurückstanden. Das Ensemble war ein musterhaftes, alles war aufs sorgfältigste und gewissenhafteste vorbereitet. Herr O. Eichberg kann mit Genugthuung auf den Erfolg dieses Abends zurückblicken. *E. B.*

Eine Prüfungsaufführung des Konservatoriums der Musik unter Leitung des Direktors Herrn Franz v. Hennig führte die Mittel- Ober- und Ausbildungsklassen vor und befriedigte in allen seinen Theilen in hohem Masse. Man ersah aus den Leistungen der schon recht vorgeschrittenen Schüler, mit welchem Ernst und welch grosser Sorgfalt dieselben unterwiesen werden. Alle Ausführenden besitzen einen gesunden, modulationsreichen, weichen Anschlag, sichere Technik, ein straffes rhythmisches und Taktgefühl und verständnissvolle Auffassung. Mitunter störte die Freude am Hören ein zu häufiger Pedalgebrauch. ch.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Hr. Prof. Dr. Joachim in Berlin erhielt die Kommandeur-Insignien 2. Klasse zum Anhaltinischen Hausorden Albrecht's des Bären. Die HH. Prof. Dr. Franz Wüllner und Theaterdirektor Julius Hofmann in Cöln, sowie Hofrath Schuch in Dresden vom Prinzregenten von Bayern den Verdienstorden vom heil. Michael, Kammervirtuos Prof. Wien in Stuttgart vom Fürsten von Hohenzollern das Ehrenkreuz 3. Klasse des Hohenzollernschen Hausordens.

— Fräulein Lina Beck aus Frankfurt a. M., welche zwölf Jahre an Stockhausens Gesangschule daselbst thätig war und sich als eine hervorragende Gesanglehrerin erwiesen hat, welche die Intentionen dieses Altmeisters des Kunstgesanges aufs genaueste kennt, tritt am 1. Oktober 1897 in die durch Abgang der Frau Amalie Joachim freiwerdende Stelle am Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin.

— Dr. Max Friedländer, der Schubert-Forscher und Privatdozent an der hiesigen Universität, liefert jetzt den Beweis, dass das berühmte Wiegenlied „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein", das seither unter Mozartscher Flagge gesegelt ist, von einem Berliner Arzt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namens Bernhard oder Eduard Fliess, herrührt. Der dänische Staatsrath Nissen, der verwittweten Constanze Mozart zweiter Gatte, hat, als 1828 seine Mozartbiographie erschien, das Lied, obwohl positive Anhaltspunkte dafür nicht vorlagen, aber wohl gutgläubig unter Mozartsche Kompositionen eingeschmuggelt. Nachdem Max Friedländer aber schon früher (1892) bewiesen hat, dass das beregte Wiegenlied, dessen Text aus dem von Friedrich Wilhelm Gotter herrührenden Schauspiel Esther stammt, das vier Jahre nach Mozarts Tode veröffentlicht wurde, nicht von Mozart herrühren kann, ist es seinen Bemühungen jetzt auch gelungen, den wirklichen Komponisten zu ermitteln. Er hat auf der Hamburger Stadtbibliothek ein Wiegenlied von Gotter, in Musik gesetzt von Flies, zu haben bei Böheim in Berlin, gefunden, und diese Komposition ist eben keine andere, als die seither unter Mozarts Namen kursirende. Ueber den Komponisten Flies bringt das Ledebursche Berliner Tonkünstlerlexikon u. a. die Mittheilung, dass eine Operette seiner Komposition, „Die Regatta", 1798 im kgl. Nationaltheater zu Berlin aufgeführt worden ist und dass er Klaviervariationen über das Menuett aus „Don Juan" komponirt hat. 1829 ist er, 58 Jahre alt, in Berlin gestorben; 1828 ist das Mozartsche Wiegenlied zum ersten Male veröffentlicht worden.

— Am 12. Februar, dem Todestage Hans von Bülow's, fand die feierliche Uebergabe einer im Foyer des Hamburger Stadttheaters aufgestellten Büste des gefeierten Dirigenten an die Stadttheater-Gesellschaft statt und zwar durch den Stifter Hrn. Dr. Behn. Der Spender begleitete die Ueberreichung mit einigen herzlichen, warm empfundenen Worten, in denen er zunächst auf sein Gelöbnis bei der Todesfeier für Bülow und sein damals gegebene Versprechen, dass das Gedächtniss Bülows treu bewahrt werden solle, zurückkam. Dies Versprechen löse er ein, indem er der Stadt ein Abbild des Meisters überreiche. Im Namen der Theatergesellschaft übernahm darauf Hr. Senator O'Swald die Büste. In kurzen Worten erwähnte er nochmals die Verdienste Bülows, den Hamburg mit Stolz Jahre lang zu seinen hervorragendsten Bürgern gezählt habe, er dankte dem edlen Stifter und gab zum Schluss das Versprechen, dass die Theatergesellschaft das Geschenk bereitwillig aufnehmen und treu bewahren würde. An die beiden Reden, die ihren Eindruck auf die kleine, aber sehr gewählte Versammlung nicht verfehlten, schloss sich eine improvisirte Aufführung des Trauermarsches aus der „Götterdämmerung" an. Die Büste hat den anwesenden Musikern ausgezeichnet gefallen. Auf schwarzem Sockel, der nur die Daten des Geburts- und Todestages verkündet, erhebt sich die Marmorbüste Bülows, dessen Züge ausserordentlich scharf und charakteristisch festgehalten sind.

— In Leipzig ist seitens der Singakademie Th. Gouvy's Chorwerk (dramatische Szenen) „Iphigenie in Tauris" mit bestem Erfolge zur Aufführung gebracht worden. Der Dirigent des Vereins, Dr. Paul Klengel, hatte das Werk mit grosser Liebe einstudirt; edle Melodik, reiche, wohlklingende Harmonie und farbentrische Instrumentation zeichnen die interessant gearbeitete Musik aus.

— Lamoureux aus Paris und Weingartner aus Berlin dirigirten gleichzeitig in Leipzig. Zu einem Austausch von Höflichkeiten zwischen beiden war es vorher schon gekommen, über eine festliche Begegnung der beiden hervorragenden Dirigenten nach ihren Konzerten im Hotel Hauffe berichtet der Leipz. Generalanzeiger u. a.: Charles Lamoureux, dem wir Deutschen zu besonderem Dank verpflichtet sind, weil er es seit Jahren mit unerschütterlichem Muth gewagt hat, inmitten des Sturmes des Pariser Chauvinismus der deutschen Kunst zu Ehren zu verhelfen und so ihre Fahne als Friedensfahne zwischen beiden Völkern aufzurichten, sieht man seine 62 Jahre nicht an. Wie immer bei echten Künstlernaturen die hehre Kunst zum Quell ewiger Jugend im Herzen wird, so riss der liebenswürdige, joviale Herr mit seinem freundlichen Antlitz durch seine Lebendigkeit und seine geistvolle Unterhaltung alles mit sich fort. In zartsinnigster Weise huldigte der jüngere Künstler, Hofkapellmeister Weingartner, seinem berühmten Pariser Kollegen durch einen zündenden Toast, in welchem er die Verdienste Lamoureux' pries, insbesondere dessen Verdienste um die deutsche Kunst, die sein Herz den Herzen aller deutschen Künstler und Kunstfreunde näher bringen mussten. Diese Worte fanden aufrichtigen begeisterten Widerhall. Mit herzgewinnender Liebenswürdigkeit dankte Lamoureux für die Ehrung mit dem ganzen Feuer französischer Beredsamkeit. Die

Auszeichnung, welche ihm soeben widerfahren sei, habe ihn tief ergriffen; aber er schätzte sich besonders glücklich, dem heutigen Konzert beigewohnt, die ausgezeichnete Kapelle gehört und ihren Meister bewundert zu haben. Mit nochmaligem Ausdruck rückhaltlosesten Dankes schloss er seine zündende Ansprache, die alles geradezu elektrisierte. Fortan war es aber aus mit der Ruhe des französischen Meisters; die zahlreichen und anmuthigen Jüngerinnen der Kunst, welche die Tafel zierten, begannen nunmehr einen Sturmlauf auf den liebenswürdigen Gast. Tinte und Feder wurden ihm aufgezwungen, und mit Ergebung in sein Schicksal schmiedete der galante Franzose um die mitternächtige Stunde Autographen und Stammbuchblätter. Als Mr. Lamoureux seinem Schicksal so unerbittlich erlegen war, kam Hofkapellmeister Weingartner an die Reihe. Auch auf ihn wurde mit dem grossen Tintenfass der Angriff eröffnet. Er schrieb der Leipziger Damenwelt den Anfangstakt seiner symphonischen Dichtung „König Lear" ins Stammbuch.

— In Hannover hat eine junge Pianistin, Fräulein Auguste Hopf, Schülerin des Prof. Klindworth in Berlin, mit vielem Glück konzertirt. Die Kritik rühmt die tadellose Technik und gesunde musikalische Auffassung der jungen Künstlerin.

Bremen. Ernst Rosmers dramatisches Märchen „Die Königskinder" mit der Musik von „Humperdinck" wurde am 26. Februar im hiesigen Stadttheater vor ausverkauftem Hause mit demselben Erfolge aufgeführt wie in München. Die Hauptrollen waren ebenso besetzt wie bei der Erstaufführung in München, durch Fräulein Elsa Brünner und Herrn Remond.

Bücher und Musikalien.

Albert Soubies: Histoire de la Musique allemande. Paris, Ancienne maison Quentin. Librairies-Imprimeries réunies.

Unter der Direktion von M. Jules Comte erscheint in Frankreich eine „Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts", welche alle Zweige der Kunst, der Geschichte und des Kunstgewerbes aller Völker und Länder in ca. 100 Bänden umfassen soll und zu deren Bearbeitung sich die hervorragendsten Gelehrten und Schriftsteller Frankreichs verbunden haben. Aus dem Spe ialgebiete der Musik sind bisher erschienen: eine „Allgemeine Geschichte der Musik" und eine „Geschichte der französischen Musik", beide von M. Henri Lavoix verfasst. Daran reiht sich jetzt die oben bezeichnete Geschichte der deutschen Musik. Es ist erklärlich, dass man an ein Werk über deutsche Kunst, welches von einem Ausländer, überdem von einem Franzosen, geschrieben ist, doppelt interessirt herantritt; das Urtheil eines Fremden kann einerseits, vorausgesetzt, dass es nicht vom Chauvinismus diktirt ist, freier wie das eigene, andererseits aber auch wieder, vom eigenen nationalen Standpunkt beeinflusst, befangener sein. Bei Albert Soubies' Werk überrascht der durchaus freie unbefangene Standpunkt; er ist, wie aus dem ganzen Werk hervorgeht, nicht nur ein gründlicher Forscher und Gelehrter, sondern ein ebenso gründlicher Kenner, der die deutsche Musik in ihren Werken gehört und studirt hat, ihren Werth erfasst und mit Wärme, ja oft mit Begeisterung über sie spricht und ihr neidlos den ersten Platz im europäischen Parnass zuerkannt. Soubies hat sowohl über die ältere Musik reichhaltiges und erschöpfendes Material zusammengetragen, als er sich auch über die neue und neueste Musik ein selbständiges Urtheil gebildet hat, das oft durch seine Sicherheit und seine Feinfühligkeit überrascht. Er hat sich nicht daran genügen lassen, die hervorragenden Künstler in ihrem Wirken zu beleuchten, er giebt auch den kleinen Lichtern, den Sternen zweiten und dritten Ranges, den ihnen gebührenden Platz, er verfolgt die Entwicklung der Instrumente, bespricht die Virtuosen, die Theoretiker, die Historiker, kurz alle, die bei dem Wunderbau der Tonkunst die unentbehrlichen Handlangerdienste geleistet und im Verborgenen an dem Gelingen des Gesammtkunstwerkes beigetragen. — Näher auf den Inhalt einzugehen, Einzelheiten zu erörtern, kleine Lücken zu erwähnen, verbietet mir der Raum, nur auf die formelle Gestaltung und die Gruppirung des Stoffes sei noch kurz hingewiesen. In Bezug auf die grundlegende Entwickelung, Tonalität, Notation u. a. beruft sich der Autor auf das Werk von Lavoix, von dem oben die Rede war, in welchem diese Elemente, als der allgemeinen Geschichte angehörend, gründlich behandelt sind; er beginnt nach kurzen Notizen über die frühe dunkle Zeit die eingehende Besprechung mit den Minnesingern und Meistersängern. Ich will hier gleich eine kleine persönliche Ausstellung einschieben, über eine Schreibweise des Autors, die das Studium des Werkes einigermaassen erschwert und weniger Eingeweihte leicht verwirren kann, es ist, dass der Autor oft Namen der Künstler, die Titel der Werke in's Französische übersetzt, oder wenigstens französirt. Das wirkt befremdend und kann zu Missverständnissen führen, besonders da er dies System nicht konsequent befolgt. So spricht er anfangs stets von den „Minnesingern und den Maîtres chanteurs". An anderen Stellen französirt er lateinische Titel; er nennt Kirchner's „Musurgia universalis" eine „Musique de l'antiquité" und ganz wunderlich nehmen sich oft die naiven, deutschen Titel französirt aus; so wird aus Johann Kuhnau's (der Autor nennt ihn „Jean Kühnau"), Musikalischem Quacksalber" ein „Charlatan musicien", aus Büttner's „Liedlein der Lieb" die „Erotiques" und ähnlich. — Das zweite Kapitel behandelt die Zeit

der Renaissance, Luther, seine Vorgänger und Zeitgenossen, das dritte das 17. Jahrhundert, Heinrich Schütz und die Vorläufer Bach's. Das zweite Buch umfasst die Periode von Bach bis Beethoven, die der Autor in drei Gruppen: Kirche, Konzert, Theater theilt und demgemäss bespricht. So anerkennenswerth einerseits diese Eintheilung auch ist, so hat sie auch wieder ihr missliches, wir müssen uns z. B. das Bild Haydn's und speciell Mozart's aus drei Abschnitten zusammensuchen. Im dritten Buche, 19. Jahrhundert, hat der Autor dies Verfahren verlassen, er behandelt die einzelnen Künstler in ihren Totalleistungen. Wir begegnen hier, wie früher, den Beweisen ernstester Studien und vielen trefflichen Urtheilen. Wie Soubies vor dem Genie unseres Altvater Bach die grösste Ehrfurcht empfindet und ihn zu den grössesten, ja vielleicht als den grössesten aller Musiker zählt, so erkennt er an Haydn die grosse schöpferische Kraft, die Reinheit, Frische und Naivetät seiner Werke, während er Mozart's Zauberflöte für die entzückendste deutsche Oper erklärt, zugleich aber als ein Werk, dem nichts von einer anderen Nation an die Seite zu stellen sei. Für Beethoven's grandiose Schöpfungen bekundet der Autor die höchste Bewunderung: „nous retrouvons en ses phases successives, et sous l'ondulation de sa complexe et flexible pensée, le génie souverain qui met le language des formes au service d'un idéal de plus en plus élevé.“ — Der Autor stellt Weber's Opern, als durchaus originelle Schöpfungen, sehr hoch, er spricht mit Begeisterung von dem Schubert'schen Liede. Von Mendelssohn sagt er, dass er der romantischste unter den Klassikern und der klassischste unter den Romantikern gewesen, von Schumann's Musik, dass sie in ihrer ganz besonderen Eigenart in neue und erhebende Seiten der deutschen Gedanken- und Gefühlswelt einführe. Richard Wagner's Reformen und Werke und der zeitgenössischen Musik ist das letzte Kapitel gewidmet. Er zeigt sich auch hier als gründlicher Kenner und begeisterter Anhänger Wagner's und konstatirt mit Genugthuung, dass heut, nach all den schmählichen Vorgängen früherer Jahre, die Wagner'sche Kunst in Frankreich gesiegt, dass sein Genie einstimmig bewundert würde, die öffentliche Gunst fast bis zur Ueberschwenglichkeit ginge. — Zum Schluss sei auch den Illustrationen noch ein anerkennendes Wort gesagt. Besonders ist die ältere Periode mit einer Fülle origineller Nachbildungen aus alten Handschriften, Bildwerken und Gemälden geschmückt, die bis jetzt keine illustrirte Musikgeschichte gebracht hat, die neuere Zeit ist reich an zum Theil recht guten Portraits, ausserdem bringt sie zahlreiche Facsimiles von Manuskripten und Handschriften. — Es gereicht uns zu besonderer Freude, dem schönen Werke eine warme Empfehlung für die deutschen Leser mitgeben zu können. *A. M.*

Adolph Pochhammer: Einführung in die Musik. Frankfurt a./M. H. Bechhold.

Der Autor wendet sich mit seinem Werk ausdrücklich an die Musikfreunde und die konzertbesuchenden Laien, denen es Bedürfniss ist, sich rasch und leicht über verschiedene Fragen in der Musik zu unterrichten und unter diesem Gesichtspunkt ist sein Werk zu beurtheilen. Es bringt in gedrängter Kürze so ziemlich Alles, was im weiten Reiche der Tonkunst in Frage kommt: Einen Abriss der Musikgeschichte, die Elemente der praktischen und theoretischen Musik, die Instrumente und Instrumentation, Partitur und Partiturlesen und ein Register aller in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke. Es ist selbstverständlich, dass in dem knappen Umfange —, das Buch hat nur 180 Seiten —, alles nur skizzenhaft behandelt werden konnte, dass mancher kleine Irrthum mit unterläuft, aber im allgemeinen ist die Geschicklichkeit hoch zu rühmen, mit der der Autor aus der Fülle des Materials das Wichtigste und Wissenswertheste herauszufinden gewusst und es in klarer, sinnvoller Weise zu einem einheitlichen Ganzen gefügt hat. Ebenso zu rühmen ist seine fliessende Schreibweise und seine verständnissvolle Darstellung. Das Werk kann allen Freunden der Musik als ein leicht zu handhabendes, belehrendes Nachschlagebuch sehr warm empfohlen werden, dem Studirenden wird es Anregung und Verlangen bringen, sich von dem, im engen Rahmen Gebotenen zu specielleren Studien zu wenden.

Heinrich Germer. op. 33. Zwanzig melodische Etüden für den Klavierunterricht. Schule des Sonatinenspiels. III Bände. Beliebte Tonstücke der neueren Literatur in Neuausgabe. Bosworth & Co., Leipzig.

Die Etüden sind für die untere Mittelstufe geschrieben und bezwecken eine Ergänzung jener Studien, die nur auf Ausbildung mechanischer Fingerfertigkeit berechnet sind. Der Autor hat daher besonderes Gewicht darauf gelegt, dass alle anderen Faktoren der Musik, wie Besonderheiten des Rhythmus, gewähltere Harmonisirung, reichere Modulation, kontrastirende Dynamik und das melodische Element zur Ausbildung des Vortrags in seinen Uebungen zum Ausdruck kommen und die Schüler damit in die musikalilchen Elemente der Tonwerke eingeführt werden. So bieten sie eine werthvolle Ergänzung in der Literatur der pädagogischen Studienwerke und werden ihrer anmuthigen Melodien wegen auch gern von den Schülern gespielt werden. — Im zweiten Werke „Schule des Sonatinenspiels hat der Autor mit besonderer Sorgfalt aus dem reichen Schatze der leichtesten Sonatinen-Literatur eine Auswahl getroffen und sie in drei Bänden, progressif aufsteigend, für den Schulgebrauch bearbeitet und geordnet. Germer's Weise der Bearbeitung ist viel zu sehr bekannt und von den ersten Pädagogen geschätzt, als dass wir noch ein Wort des Lobes darüber zu sagen brauchen. Aufgenommen in die Sammlung sind Sonatinen und einzelne Sätze aus solchen von André, Schmitt, Pleyel, Ries, Diabelli, Dusseck und Clementi. — Von der Ausgabe beliebter Tonstücke der neueren Klavierliteratur liegt uns heut, anschliessend an die Werke Peter Tschäikowsky's, von denen No. 20 des „Klavierlehrer's“ die Vorrede brachte, als No. 21 Rubinsteins op. 3 die vielgespielte „Melodie“ vor.

—r.

In 4. Auflage, bearbeitet von **Hans Menzel** ist erschienen: E. F. Richter, Katechismus der Orgel — Leipzig. J. J. Weber.

Das Werk erschien zu erst 1868, der Verfasser starb 1879. Der jetzige Bearbeiter hat Anlage und Einleitung im allgemeinen beibehalten, den Inhalt jedoch den neueren Errungenschaften gemäss, erweitert, besonders ist das Kapitel über die Dispositionen älterer und neuerer Orgeln vollständig umgearbeitet worden. Im Anhang findet sich eine Zusammenstellung der Literatur über Orgelbau und Orgelspiel aus älterer und neuerer Zeit.

Breitkopf & Härtel's „Historische Bibliotheken für praktische Musikpflege. 2. Heft: **Musica sacra.** Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Dem ersten Heft: „Akademisches Orchester-Konzert“ lässt die allzeit rührige Firma jetzt die „musica sacra“ folgen, eine Zusammenstellung älterer und neuerer Kirchenmusik in acht grossen Gruppen: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Litaneien, Kantaten, Motetten und Oratorien. Je der Gruppe geht ein kurzer historischer Bericht über die Entwicklung derselben voraus, die Werke selbst sind chronologisch geordnet mit Angabe der Lebenszeit der Komponisten. Es wird mit Recht im Vorwort darauf hingewiesen, dass die Freude an älterer Musik stetig im Wachsen sei, dass aber mit diesem Erstarken des historischen Sinnes zugleich sich das Verständniss für die modernen Meister vertiefe. — Allen Chorleitern und Dirigenten kann die Sammlung als unentbehrlicher Führer warm empfohlen werden.

Anregung und Unterhaltung.

In „Trilby“, dem berühmten Romane von dem Engländer mit dem französischen Namen: George du Maurier, wird ein Konzert im Hause eines reichen und berühmten Malers beschrieben, in welchem Josef Joachim und Clara Schumann mitwirkten. Es wird den Lesern des „Klavier-Lehrers“ willkommen sein, eine auf diese beiden Künstler bezügliche Stelle kennen zu lernen, zumal sie die gesunde Kunstanschauung des Autors kennzeichnet.

„Dann folgte ein Violinsolo des jungen Joachim, schon damals, wie auch heute noch, der grösste Geigenspieler seiner Zeit; darauf ein Klaviersolo von Klara Schumann, der einzigen, die ihm ebenbürtig ist. Wer die Musik bisher nur als angenehmen Zeitvertreib betrachtet hatte, oder als oberflächlichen Sinnenkitzel, an denen der Geist keinen Antheil hat, ward hier eines Besseren belehrt. Dies Spiel war zugleich eine wohlverdiente Zurechtweisung für alle Virtuosen, die durch ihren hinreissenden Vortrag den Meister, welcher die Musik erdacht hat, vor dem kleinen Künstler zurücktreten lassen, der sie verdolmetscht.

Denn diese beiden, in ihrer Art einzigen Musiker, liessen es den Hörer nie vergessen, dass es Sebastian Bach war, den sie spielten, mit grösster Vollkommenheit, ohne dabei an sich zu denken. Wer kein Verständniss für Bach hatte, dem wurde die Zeit ein wenig lang.

Wer aber ein Bachkenner war (oder es sich einbildete, oder dafür gelten wollte), passte bei dieser Gelegenheit auf wie ein Schiesshund; seine Versunkenheit und Verzückung, der unverwandte, fast steinerne Blick, mit dem er den Tönen lauschte, verrieth seine ernste Auffassung und sollte die Oberflächlichen beschämen; ganz ebenso wie vorhin seine Zerstreutheit und Gleichgiltigkeit bei dem Trillern und Läufen der Signora Patti und bei Ronconlys hübschen kleinen französischen Künsteleien.“ *)

*) Eine Hauptrolle in dem Roman spielt der Geiger Svengali, ein dämonisch veranlagter Mensch. Er entdeckt, dass ein sonst gänzlich unmusikalisches Mädchen, „Trilby“, eine entzückende Stimme besitzt. Es gelingt ihm, sie zu hypnotisiren und ihr in diesem Zustande die schwierigsten Gesangsstücke einzulernen, von denen sie sonst keine Note behalten hätte. „Trilby“ wird eine gefeierte Künstlerin und Svengali nützt sein Opfer weidlich aus.

Eine lustige Widmung Wagners an Nietzsche, eingeschrieben in den ersten Band der Gesammtausgabe seiner Werke, bringt der soeben erschienene zweite Theil der Nietzsche-Biographie von Elisabeth Förster-Nietzsche. Die Verse lauten:

Was ich mit Noth gesammelt,
Neun Bänden eingerammelt,
Was darin spricht und stammelt,
Was geht, steht oder bammelt. —

Schwert, Stock und Pritzsche,
Kurz, was im Verlag von Fritzsche
Schrei, lärm' oder quietzsche,
Das schenk ich meinem Nietzsche,
Wenn's ihm nur zu was nütze!

Baireuth, Allerseelentag 1873.

Richard Wagner.

* * *

Gounod über Berlioz. In dem soeben bei Frankenstein (Breslau, Leipzig, Wien) erschienenen Memoirenwerk Gounod's, spricht sich der Komponist der Oper „Faust“ über Berlioz wie folgt aus: Berlioz war ein Mann aus einem Stück, ein ganzer Mann, der sich weder zu Konzessionen noch zu Transaktionen herabliess; er war vom Schlage der „Alkestis“; natürlich hatte er gegen sich das Geschlecht der „Orontes“, und Orontes giebt es, Gott weiss, recht viele! Man fand ihn launisch, mürrisch, bissig und was dergleichen Sachen mehr sind. Doch hätte man neben dieser bis zur Empfindlichkeit und Reizbarkeit gesteigerten Empfindsamkeit auch all die aufreizenden, erbitternden Erlebnisse, all das per-

sönliche Missgeschick und die tausenderlei Zurücksetzungen und Abweisungen, die jene stolze, gemeiner Gefallsucht und feiger, niedriger Schmeichelei unfähige Seele erdulden musste, in Anschlag bringen müssen! Er bewarb sich viermal um den römischen Preis, erhielt denselben jedoch erst 1830 nach langer Ausdauer und Ueberwindung von allerlei Hindernissen, als er schon 27 Jahre alt war. In demselben Jahre, wo seine Kantate „Sardanapal“ preisgekrönt wurde, liess er ein Werk aufführen, das hinsichtlich der Auffassung, der Farbengebung und der technischen Erfahrung den Beweis liefert, wie weit er in seiner künstlerischen Entwicklung schon vorgeschritten war. Seine „symphonie fantastique“ (Episode eines Künstlerlebens) war ein musikalisches Ereigniss, dessen Bedeutung sich aus der grossen Bewunderung der Einen und der heftigen Opposition der Anderen ermessen lässt. So sehr sich über eine derartige Komposition auch streiten lässt, so legte sie von der durchaus hervorragenden Erfindungsgabe und dem mächtigen tiefpoetischen Gefühl, Eigenschaften, die man in allen seinen Werken wiederfindet, Zeugniss ab. „Les Troyens“, das Werk, von dem er vorausgesehen hatte, dass es ihm unheilvoll sein würde, hat ihn ins Grab gebracht; wie von dem Helden Hector, seinem Namensvetter, kann man von ihm sagen, er ist unter den Mauern Trojas umgekommen. Bei Berlioz arten alle Eindrücke und Empfindungen ins Extrem aus; er kennt Freude und Leid nur in ihren höchsten Stadien, im Delirium; er ist, wie er selbst sagt, ein „Vulkan“. Das kommt daher, weil uns ein erhöhtes Gefühlsvermögen Schmerz und Freude mit gleicher Lebhaftigkeit empfinden lässt: Tabor und Golgatha sind verwandt mit einander. Das Glück liegt nicht im Nichtleiden, ebenso wenig wie das Genie in dem Nichtvorhandensein von Mängeln besteht. Berlioz war einer meiner tiefsten Jugendeindrücke. Er war fünfzehn Jahre älter als ich; zur Zeit also, wo ich als neunzehnjähriger Bursche unter der Leitung Halévy's auf dem Konservatorium Komposition studirte, war er vierunddreissig Jahre alt. Ich erinnere mich, wie mächtig damals die Persönlichkeit Berlioz' und seine Werke, die er häufig in dem Konzertsaal des Konversatoriums proben liess, auf mich wirkten. Kaum hatte Halévy meine Arbeit korrigirt, so verliess ich schleunigst die Klasse und kauerte mich in einen Winkel des Konzertsaales, wo ich mich an dieser seltsamen, leidenschaftlichen, konvulsivisch zuckenden Musik berauschte, die mir den Einblick in ein neues, farbenprächtiges Land erschloss. Eines Tages wohnte ich der Probe der Symphonie „Romeo und Julia“ bei, die kurze Zeit darauf zum ersten Male aufgeführt werden sollte. Ich war von dem gewaltigen Finale, der „Aussöhnung der Montecchi und Capuletti“, dermassen ergriffen, dass sich der ganze herrliche Satz des Pater Lorenzo „Jurez tous par l'auguste symbole!“ meinem Gedächtnise eingeprägt hatte. Einige Tage darauf besuchte ich Berlioz und trug ihm auf dem Klavier den ganzen obigen Satz vor. Er machte grosse Augen, und indem er mich unverwandt ansah, fragte er: „Wo zum Teufel haben Sie denn das her?“ „Aus einer Ihrer Proben“, gab ich ihm zur Antwort. Er glaubte, er hörte nicht recht.

* * *

Der verstorbene Musikschriftsteller Richard Pohl zählte in Baden eine Reihe von Jahren hindurch auch Hans v. Bülow zu den Freunden seines Hauses. An diese Bekanntschaft knüpft sich, wie die „Strassb. Post“ erzählt, eine hübsche Anekdote. Pohl hatte als eine seiner Hauptaufgaben in der Eigenschaft als Redakteur des „Badeblattes“ die Besprechung der Künstler, die in den von dem Spielpächter Dupressoir oder später von dem Badekomitee veranstalteten Theateraufführungen und Konzerten mitwirkten. Meist waren dies ganz hervorragende „Sterne“, dann und wann kamen aber doch auch Mittelmässigkeiten, und die Verhältnisse brachten es mit sich, dass auch diese durch Pohl eine schonende Beurtheilung fanden. Eines Abends wandelten nun Bülow und Pohl gemeinsam den Pfad zum alten Schloss hinauf, wo sich links das Haus befindet mit der Eselstallung, deren Insassen zum Reiten auf das Schloss benutzt werden. Auf der Front des Hauses prangte und prangt wahrscheinlich noch die Inschrift: „Anes à louer“. Das „louer“ hat bekanntlich die Doppelbedeutung „vermiethen“ und „loben“. „Sehen Sie“, sagte Bülow zu Pohl, indem er ihm freundlich auf die Schulter klopfte und auf die Inschrift wies, „das ist eigentlich auch Ihre Beschäftigung!“ Bülow war bekanntlich reich an solchen Scherzblitzen mit sarkastischem Anstrich.

* * *

Eine „rein-deutsche Theatersprache“ hat auf Veranlassung des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Sprachvereins das Stadttheater in Reichenberg eingeführt. Alle fremdsprachigen Aufschriften im Innern des Theaters sind entfernt und durch neue rein deutsche ersetzt worden. Garderobe ist in „Kleiderraum“ verwandelt, welcher von einem „Kleiderwart“ beaufsichtigt wird. An Stelle der Parterrelogen, Proszeniumslogen etc. sind „Untere Logen“, „Fremden-Logen“ und „1. Rang-Logen“ getreten. Das Wort Logen in „Lauben“ umzuwandeln, dazu konnte man sich nicht entschliessen. Für Orchesterfauteuil, Parquetfauteuil und Parterrefauteuil wurden die Bezeichnungen: „1. Sperrsitz in den ersten zwei Reihen“, „1. Sperrsitz in den übrigen Reihen“, „2. Sperrsitz in den ersten zwei Reihen“ und „2. Sperrsitz in den übrigen Reihen“ eingeführt. Parterre-Stehplätze heissen jetzt „Untere Stehplätze“. 1. Rang-Mittelbalkon heisst nun kürzer „1. Rang“. 2. Rang-Mittel- und Seitenbalkon wird zum „2 Rang-Mittel- und Seitensitz“. Amphitheatersitze und Stehplätze endlich führen die Bezeichnung „3. Rang-Sitzplätze“ und „3. Rang-Stehplätze“. Das Programm ist ein „Ankündigungszettel“ geworden, und auf diesem erscheinen die Abonnementskarten und Abonnementsbedingungen als „Stammsitzkarten“ und Bedingungen für Stammsitzkarten“, ebenso sprechen die Zettel von „Einnahmen“ an Stelle von „Benefizien“. An Stelle der Direktion ist eine „Leitung“ getreten, der Regisseur ist ein „Leiter des Schauspiels und Lustspiels“, der Korrepetitor ein „Chor-

lehrer", der Inspizient ein „Spielwart" und das technische Personal „Betriebsbeamtenschaft" geworden. Endlich wurde aus dem Souffleur ein „Nachleser", aus dem Kassirer ein „Zahlmeister" und aus dem 1. und 2. Garderobier ein 1. und 2. „Gewandmeister."

* * *

Seit vor mehreren Wochen in Ruhla das Denkmal des Organisten Lux errichtet worden ist, hat die Inschrift dieses Gedenksteins, in welcher Lux als Komponist des Thüringenschen „Volksliedes", „Ach, wie ist's möglich dann" bezeichnet wird, den alten Streit um die Vaterschaft der bekannten Melodie von neuem mit aller Leidenschaftlichkeit angefacht. Herr Tappert vertheidigte, gestützt auf briefliche Mittheilungen Kücken's, den Anspruch dieses Liederkomponisten auf die Melodie des Liedes. Von anderer Seite wurde auch Louis Böhner als Komponist derselben genannt. Böhner selbst hat ehrlich eingestanden, dass er keinen Theil hat an der Melodie. Gegen Kücken's Autorschaft und für Lux ergeht sich die Eisenacher Zeitung in folgenden Ausführungen; „Die alten Beweisgründe, die für Kücken's Autorschaft neuerdings wieder in's Gefecht geführt werden, sind im II. Jahrgange der Verbandszeitschrift des Th. W. V. (Thüringer Monatsblätter) überzeugend zurückgewiesen. Dies hat auch Professor Dr. Regel in seinem geographischen Handbuche anerkannt (Thüringen II 2, Seite 736). Dort macht der genannte thüringische Forscher Mittheilung von dem Streit, der uns jetzt wieder beschäftigt, und fügt hinzu, dass Kücken selbst im Kückenalbum sich dahin ausgesprochen habe, dass er das „Thüringer Volkslied" 1827 komponiert habe, dasselbe aber wie alle seine aus der Jugendzeit stammenden Instrumental- und Gesangskompositionen ungedruckt geblieben sei, „Trotz dieser Angabe Kücken's", schreibt Regel, „halten wir die Auffassung, welche M. Beltz, der Herausgeber der „Thüringer Monatsblätter", kürzlich verfochten hat, für die richtige und verweisen auf dessen nähere Ausführungen. Nach demselben ist Lux der Komponist." Das steht auch für uns ein für allemal fest; denn es ist nach den „Thüringer Monatsblättern" erwiesen, dass der Sachverhalt der folgende ist: Kücken komponirte 1827 ein Lied zu dem Texte „Ach wie ist's möglich dann" — Lux ebenfalls. Die Lux'sche Komposition erschien ohne Angabe des Komponisten 1830 in Wien (bei Spina); die Kücken'sche aber blieb ungedruckt und wurde von Kücken selbst vergessen. Mitte der fünfziger Jahre hörte Kücken dann in Ulm das Lied „Ach, wie ist's möglich dann," dessen Text ihm bekannt war; er erinnerte sich, zu dem Texte eine Melodie geschrieben zu haben, und da das Lied gesungen wurde und der Komponist desselben in Ulm nicht genannt, weil unbekannt war, so war derselbe ja nun mit einem Male gefunden: Kücken war's; hatte er doch auch besagtem Text eine Melodie gegeben. Wir denken garnicht daran, dass Kücken hierbei absichtlich sich mit fremden Federn schmückte, sind vielmehr der Ueberzeugung, dass er in gutem Glauben handelte; als er das Lied, das er in Ulm hörte, für sich in Anspruch nahm. Dies aber war dasjenige, das in Wien bei Spina gedruckt erschienen war, wie hätte das ungedruckte Kücken's sich auch so lange erhalten sollen!"

* * *

„Es hat gefallen" oder „es hat nicht gefallen„ sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Rob. Schumann.

* * *

Meinungs-Austausch.

Von Herrn Zuschneid in Minden erhielt ich folgendes Schreiben:

Hochgeehrter Herr Professor!

Schon in No. 3 Ihres geschätzten Blattes fand ich Anführungen aus meinem beifolgenden Schubert"-Artikel. Was Herr Blaschke (oder Fräulein Bl.?) in No. 4 bringt, ist aber zum grossen Theil wörtlicher Abdruck meiner Arbeit. Ich habe nun gar nichts dagegen, wenn anregende Ideen durch Nachdruck zur weiteren Verbreitung kommen, möchte aber doch darum bitten in der nächsten Nummer Ihres geschätzten Blattes einen kleinen Hinweis zu bringen des Inhalts, dass in dem betr. Artikel der Schlusspassus S. 51 vom 3. Absatz an meinem Aufsatz „über Schuberts Liederbegleitungen" aus No. 5 der „Musikpädagogischen Blätter" entnommen sei.

Ihr ergebenster
Karl Zuschneid.

Diesen Brief sandte ich an Herrn Organist Blaschke in Glogau und bat ihn, sich darüber zu äussern. Derselbe schreibt:

Glogau, den 23. Februar 1897.

Sehr geehrter Herr Professor!

Der Ihnen von Herrn Redakteur Karl Zuschneid („Musikpädagogische Blätter") übersandte Brief mag Ihnen gewiss recht fatal gewesen sein. Die darin vorgebrachten Beschuldigungen erschienen mir durch den Umstand, dass ich seine „Musikpäd. Blätter" überhaupt nicht lese, ganz rätselhaft. Von ihrem ersten Erscheinen am 1. Oktober v. J. habe ich zwar Kenntniss genommen (Probenummer!), aber sonst kenne ich das Blatt nicht. Den betreffenden Aufsatz habe ich Ihnen bereits am 21. September 1896 angeboten und am 17. Januar 1897 zugesandt. Die Nummer 5 des Zuschneid'schen Blattes (Monatsschrift) ist erst am 1. Februar d. J. erschienen. Durch Angabe von 4 Quellenwerken am Ende meines Aufsatzes suchte ich die Leser zu informiren, welchen Schubert-Biographien ein Theil meiner Aus-

führungen entnommen sei. Inbezug auf die Darbietung und Verarbeitung des Stoffes darf ich wohl den Anspruch der Originalität erheben. Ueber Schuberts Lieder ist so viel Schönes geschrieben worden, dass man fast gar nichts Besseres und Neues mehr sagen kann. Seit Jahren sammelte ich zu diesem Aufsatz Stoff und habe aus älteren Musikzeitungen diese oder jene Notiz meinen „Lesefrüchten" einverleibt; bei einigen derselben fand ich keinen Verfasser angegeben und glaubte, dieselben seien grösseren biographischen Werken entlehnt. Ich denke hierbei vornehmlich an einen Artikel der bekannten „Neuen Musik-Zeitung" (Stuttgart), der möglicherweise von Karl Zuschneid herrührte; aber dagegen verwahre ich mich, dass die Anführungen der „Musikpädagogischen Blätter" entnommen seien. Da man in puncto Ehrlichkeit nicht vorsichtig sein kann, so möchte ich lieber dem Wunsche H. Z. entsprechen und in einer Anmerkung der nächsten Nummer die fehlende Quelle nachtragen, vielleicht in folgender Fassung: Als Quelle zu dem Aufsatz über „Schuberts Liederschatz" etc. in No. 3 und 4 ist Karl Zuschneid nachzutragen.

Hoffentlich ist der Autor dann befriedigt; sein Schreiben bewegt sich ja sonst in anständigen Grenzen, weshalb ich ohne weiteres die vorstehend angegebene Möglichkeit zugebe, bestimmt kann ich es allerdings nicht versichern. Ich bitte auch Sie, hochgeehrter Herr Professor, mir Ihr Vertrauen fernerhin nicht entziehen zu wollen.

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
Jul. Blaschke, Organist.

Zu diesem Brief des Herrn Blaschke äussert sich Herr Zuschneid folgendermassen;

Minden, den 25. Februar 1897.

Verehrter Herr Professor!

Herr Bl. hat ganz recht: ich benutzte zu meiner kleinen Schubert-Skizze meine im Jahrgang 1895 Heft 19 der „Neuen Musikzeitung" erschienenen Artikel „Tonmalerische Momente in Schuberts Liederbegl." Dieser Artikel ist deutlich mit meinem Namen am Kopfe versehen, er ist mein Eigenthum und wenn ich die darin ausgesprochenen Gedanken gelegentlich wieder verwerthe, so geht das schon eher, als wenn Herr Bl. fast den ganzen Text als vogelfreie „Lesefrüchte" behandelt, das geht doch ein bischen zu weit.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr ergebenster
K. Zuschneid.

Ich habe mich überzeugt, dass die Arbeiten des Herrn Zuschneid von Herrn Blaschke in unverantwortlicher Weise geplündert worden sind. Demzufolge habe ich jede Verbindung mit demselben abgebrochen und ihm die Manuskripte, welche ich noch von ihm in Händen hatte, zurückgesandt.

Emil Breslaur.

Berlin W., den 8. März 1897.
Potsdamerstr. 27b.

Sehr geehrter Herr Professor!

Unter Bezugnahme auf die Briefkasten-Notiz in No. 5 Ihres „Klavier-Lehrers" (das Konzert des Herrn Lütschg in Berlin und den von ihm gespielten Flügel betreffend), gestatte ich mir zu bemerken, dass der Flügel von der hiesigen Filiale der Hof-Pianofortefabrik von Julius Blüthner gestellt war. Es war dies derselbe Flügel, der unter den gewiss auch sehr kräftigen Händen von Frl. Ella Pancera so vorzüglich klang, dass er in mehreren Referaten besonders lobend erwähnt wurde.

Hochachtungsvoll
Oskar Schwalm.

Vereine.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

Der zweite Aufführungsabend des Dresdner Tonkünstler-Vereins galt dem Andenken Franz Schubert's. Zu Ehren der Erinnerung an den 100. Geburtstag waren ausschliesslich Werke des Meisters gewählt worden, die vor seiner mit frischem Grün reich geschmückten Büste in so hoher Vollendung zur Ausführung gelangten, dass hieraus sich eine der weihevollsten und schönsten Huldigungen ganz von selbst ergab. Die Hauptbestandtheile des Programms bildeten das Klavier-Trio in Es (op. 100), von Herren Kammervirtuosen Scholtz, Böckmann und Herrn Konzertmeister Feigerl gespielt, und das berühmte Streich-Quintett (C-dur, op. 163), um dessen ausgezeichnete Wiedergabe sich die Herren Konzertmeister Prof. Rappoldi, Grützmacher, die Herren Kammermusiker Blumner, Wilhelm und Hüllweck verdient machten. Die Wahl war glücklich und mit feinem künstlerischen Takt getroffen; zeigen die genannten Werke Schubert doch als den Ersten neben Beethoven, der es verstand, den vollen Zauber der Romantik über die Kammermusik auszugiessen. In dieser Hinsicht ist Schubert auch heute noch unübertroffen geblieben, und eine der grossartigsten Offenbarungen seines Genies ist das wunderbare Adagio des C-dur-Quintetts geworden, dieser zu berückenden Tönen gestaltete Märchentraum einer glühenden Seele. Mit quellender edler Melodik sind hier die feinsten und kühnsten Polyphonien, die bezaubernden Züge von Natürlichkeit und Wahrheit auf das glücklichste vereinigt, so dass man in der That vor einem nicht zu übertreffenden Meisterwerke steht. Dass bei einer solchen Gedächtnissfeier auch das Hauptmerkmal Schubert'scher Grösse, das Lied, nicht fehlen durfte, ist selbstverständlich. Herr Scheidemantel sang, von Herrn Generalmusikdirektor Schuch begleitet, die nicht allen Sängern leicht zugängliche Liedscene „Dem Unendlichen", vier Nummern aus den „Müllerliedern" und den „Prometheus". Der Grösse und Schönheit des Vortrags, der technischen und künstlerischen Ausgestaltung war hierbei so ausserordentlich Sorge getragen, dass auch diese Darbietungen in gleichem Maasse entzückten, wie alle übrigen Produktionen des Abends. Das Konzert, auf das der Tonkünstler-Verein mit besonderer Genugthuung zurückblicken darf, wurde durch die Anwesenheit der Königl. Hoheiten Prinz Georg und Prinzessin Mathilde ausgezeichnet. H. St.

Antworten.

François Fr. Namangan. Tourkestan. (Russie asiatique.) 3 Rubel für Jahresabonnement eingetroffen.

B. G. Agram. In der neuen Peters-Ausgabe der Field'schen Nocturnes sind die Mängel der alten beseitigt.

W. H. F. Hamburg. Das oft zitirte: „Wie er sich räuspert u. s. w.", ist aus Wallenstein's Lager. Schiller legt es dem Jäger in den Mund.

L. G. Fehrbellin. Ekloge heisst: Hirtengedicht Tonstücke mit dieser Ueberschrift tragen ein pastorales Gepräge.

W. W. Beide Hartmann heissen Emil mit Vornamen. Der Vater wurde 1805, der Sohn 1836 geboren. Letzterer ist der Komponist der Oper.

☛ Dieser Nummer liegt ein **Programm des Konservatoriums zu Wiesbaden** (Direktor: Albert Fuchs) bei.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No 7. **Berlin, 1. April 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Ornamentik (Verzierungskunst) in den Beethoven'schen Klavier-Werken.

Von **Heinrich Ehrlich.**

Die Ornamentik, d. h. die Ausführung der Verzierungen, seien sie durch Zeichen oder durch kleinere Noten angedeutet, lässt sich bei den älteren Kompositionen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mit Sicherheit bestimmen.

Ph. E. Bach, Marpurg und Türk haben die Regeln festgestellt. Die Verzierungen bildeten einen integrirenden Theil der Note, bei welcher sie angebracht wurden, d. h. sie wurden nicht vor derselben, sondern innerhalb derselben gleichzeitig mit der Begleitungsnote des Basses ausgeführt; in vielen Fällen, wo Vorschläge vor einer Note mit einem Punkte angebracht waren, verwandelte sich der Vorschlag zur langen, und diese zur kurzen Note. Hierdurch entstanden manchmal die allersonderbarsten Zusammenstellungen; schon Ph. E. Bach zeigte, wie durch ganz strenge Befolgung der Regel bei Ausführung der Verzierungen verbotene und auch schlecht klingende Fortschreitungen erzeugt würden; und ich werde gelegentlich einige Stellen an J. S. Bach'schen Suiten und Partiten anführen, bei denen die Regel unbedingt nicht ausführbar ist, auch andere Stellen, wo in Bezug auf Wohlklang und richtiger Einführung des melodischen Gedankens selbst der Pralltriller nicht nach der Vorschrift mit der Hilfsnote auszuführen ist.

Schon gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts traten vielfache Aenderungen in der Ausführung der Verzierungen hervor, die immer mehr zunahmen; die italienische Gesangs-Manieren drangen in den Klaviervortrag, besonders in den von Hummel, ein; und es entstand eine solche Verschiedenheit der Ansichten, dass selbst in den Klavierschulen der berühmtesten Meister grosse Irrthümer in Bezug auf Bedeutung und Ausführung mancher Zeichen vorherrschten; so z. B. meint Hummel, das Zeichen (durchstrichenes n) doch nie anders denn als Mordent betrachtet worden ist, „Schneller mit der oberen Note“ (S. 390), Czerny meint wieder (S. 124) ∾ (das Zeichen des Doppelschlages) bedeute einen Mordent. Erst in neuerer Zeit haben E. D. Wagner, Germer und Hr. Dr. Riemann Benennung und Ausführung der Zeichen richtiggestellt.

Nun sind diese Richtigstellungen nur maassgebend für Kompositionen, die aus dem verflossenen Jahrhundert stammen, durchaus nicht für die, nachher entstandenen, und am wenigsten für die von Beethoven. Sehr richtig bemerkte Dr. Kuhlo in seiner Dissertation „Ueber melodische Verzierungen in der Tonkunst: (7. März 1896)“ das Gebiet der Verzierungen, der Manieren hatte einen solchen Umfang angenommen, erforderte so viel Lernen und Wissen von Regeln und Formen; dass es schliesslich als hindernd und unkünstlerisch empfunden werden musste, und daher eine Einschränkung auf wenige typische Formen nöthig erschien. Ausserdem hat auch

wohl der Umstand, dass in der Musik unseres Jahrhunderts der dramatische Ausdruck immer mehr in den Vordergrund trat, dazu beigetragen, den Gebrauch der Verzierungen einzuschränken, und sie hauptsächlich da zu verwenden, wo sie der dramatischen Rezitation, sagen wir der rhythmischen Wiedergabe dienen konnten".

Bevor ich meine Meinung über die Ausführung der Verzierungen in den Beethovenschen Klavierwerken äussere, will ich bemerken, dass meine ersten Musikstudien ein Jahr nach Beethoven's Tode begannen, dass meine Lehrer Beethoven gekannt haben und dass ganz besonders Karl von Bocklet, der mir die Sonaten und Trio's des unbeschreiblichen Meisters erschloss, mit diesem und Schubert befreundet gewesen war. Ferner habe ich viel mit Czerny verkehrt, ihn sogar noch öffentlich — und zwar Beethoven's op. 7 = Sonate — spielen hören; endlich kannte ich auch Mayseder, den besten Geiger, und Merck, den bedeutendsten Violin-Cellisten Wien's und habe von ihnen Beethoven'sche Quartette und Klaviertrios (unter anderen das B-dur op. 97 mit Clara Wieck, damals noch Schumann's Braut), vernommen. Alle diese Künstler folgten der Beethoven'schen Tradition, das heisst seiner Anweisung und Ausführung. Diese letztere hat allerdings der Oeffentlichkeit gegenüber im Jahre 1811 geendet, nachdem er das oben angeführte Trio in einer Matinée von Schuppanzigh mit diesem und Linke gespielt hatte. Doch seine Vorträge im Freundeskreise und seine Anweisungen haben noch fortgedauert, bis durch den gänzlichen Verlust des Gehörs jede praktische oder lehrhafte Mittheilung nach dieser Richtung unmöglich ward.

Als Czerny im Februar 1812 das Es-dur-Konzert öffentlich vortrug, hat er unzweifelhaft noch von dem Schöpfer dieses ewigen Werkes Unterweisungen über den Vortrag erhalten. Ich führe alle diese Einzelheiten als Beweis an, dass ich so zu sagen, in den Beethovenschen Traditionen aufgewachsen bin. Die Cis-moll-Sonate und das B-dur-Trio habe ich unter Bocklet studirt.

Hr. Dr. Karl Reinecke schreibt in seinen Briefen, dass ihm Liszt's Vortrag des Allegretto's der cis-moll-Sonate noch jetzt nach 60 Jahren unvergesslich sei. Der noch immer als Genie der Wiedergabe Unerreichte spielte das Stück nach der Wiener Tradition, in viel langsamerem Tempo als es gewöhnlich in Deutschland herabgehetzt wird. Ich habe auch bei Liszt über manche Stellen des Es-dur-Konzerts Rath erbeten, obwohl Thalberg mich darin unterrichtet hatte, komme später auf diesen Fall zurück.

In Wien ist bekanntlich das Konzert bei der ersten Aufführung (Februar 1812) durchgefallen, nachdem es im Dezember vorher im Leipziger Gewandhaus, von Musikdirektor Schneider vorgeführt, nach der Leipz. Allgem. Musik-Zeitung mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommen worden war.

Prüft man nun die Ansichten und Vorschriften über die Ausführung der Verzierungen in den Beethoven'schen Werken, der Vorschläge, Pralltriller, Schneller, Doppelschläge u. s. w., wie sie in den vielen Ausgaben der Sonaten und Konzerten, sowie in manchem Lehrbuche zu finden sind, so gelangt man zu dem Ergebnisse: diese Vorschriften sind in derselben Weise von einander verschieden, wie die „authentischen" „nach der Natur" gezeichneten Bildnisse des unbeschreiblichen Tonmeisters. Diese zeigen nicht allein fast jedes einen anderen Ausdruck, sondern auch manchmal so ganz andere Züge, dass man ohne den darunter stehenden Namen kaum zu errathen vermöchte, dass man ein Portrait Beethoven's vor sich sieht. Die Königliche Bibliothek besitzt eine Sammlung von Portraits und Stichen. Da ist einer von Mahler 1808 „Beethoven im 38. Jahre", und ein anderer von Heckel aus dem Jahre 1818; zwei ganz verschiedene Antlitze, keines von beiden ein Beethoven'sches. Das Bild von Schimon, das (im Stiche von Eichens), als das beste gilt,*) zeigt ganz andere Züge und einen ganz anderen Ausdruck, als das von Schnorr von Carolsfeld im Jahre 1807 „nach dem Leben" geschaffene; dieses Letztere in Nottebohn's Verzeichniss nicht erwähnte findet sich in Nohl's Buch „Die Beethovenfeier" (1871, Wien, bei Braumüller). Ich könnte noch mehr derartige Beispiele von Widersprüchen in den Bildnissen Beethoven's anführen, denke aber, die hier genannten werden genügen. Sie rechtfertigen meine Behauptung: Sowie der Ausdruck in den Zügen des Schöpfers so vieler ewiger Werke ein oft wechselnder gewesen ist, so können auch diese, jedes nach seiner Art, anders aufgefasst werden, und es dürfen die Verzierungen nicht nach den jetzt beliebten Phrasirungs-Vorschriften, oder nach den aufgewärmten Regeln des verflossenen Jahrhunderts ausgeführt werden. Vielmehr muss einerseits dem ausführenden Künstler, der das Werk gründlich gewissenhaft studirt hat, Freiheit der Bewegung und des Ausdruckes gewahrt bleiben — so lange sie nicht dem Charakter des Werkes Gewalt anthut — anderseits die Ausführung der Verzierungen nach dem Rhythmus festgestellt werden; und

*) Das Originalgemälde, früher im Besitze der Königlichen Bibliothek, das dem Bonner Beethoven-Hause zugewiesen worden; das von Kloeber 1817 „nach der Natur" gezeichnete Bildniss erscheint als dasjenige, welches allen zeitgenössischen Beschreibungen von Beethoven's Antlitz am meisten entspricht.

dieser verlangt eben so oft die alte wie die neue Manier.

Die Königliche Akademie der Künste, eigentlich die Königl. Hochschule für Musik, veröffentlicht seit einiger Zeit „Urtexte“ klassischer Musikwerke, also auch der Beethoven'schen Klaviersonaten. Der „Allgemeine Vorbericht“ sagt: „Wo von den Autoren selbst besorgte Ausgaben vorhanden sind, werden diese, ohne jegliche Aenderung und Zuthat wiedergegeben (selbstverständlich Druckfehler korrigirt) und zweifelhafte Stellen sind als solche kenntlich gemacht“.

Nun enthalten die ersten Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten mit wenigen Ausnahmen nicht allein Druckfehler, sondern auch falsche Vorzeichnungen unrichtig gezogene Bogen u. dergl. Hier kann nur genaueste Prüfung ganz urtheilsbefähigter Kenner das Richtige treffen. Als ich im Jahre 1859 in Frankfurt a. M. mit dem bald nachher gestorbenen trefflichen Violincellisten Brinkman die Sonate d-dur op. 102 öffentlich spielte, fiel mir bei dem Studium aus der Original-Ausgabe auf, dass manche Bögen auf einer Note endigten, die ganz entschieden den Anfang eines neuen melodischen Satzes bildete, daher von den folgenden nicht getrennt werden dürfte.

Schon damals tauchte mir ein Gedanke auf, den die späteren Darlegungen der Beethovenforscher bestätigt haben: dass derartige fehlerhafte Bezeichnungen nicht immer ausschliesslich den Stechern zuzuschreiben sind, dass auch der unbeschreibliche Tondichter bei seinen Vorzeichnungen von Kreuz (♯) und B (♭) und Auflösung (♮) beim Ziehen der Bogen (⁀) und beim Vorschreiben von Trillernachschlägen nicht selten ungenau zu Werke gegangen ist, ganz besonders in seinen späteren Werken.

(Fortsetzung folgt.)

Eine hundertjährige Klavierschule.

(Schluss.)

Das folgende Kapitel: „Vom musikalischen Ausdruck“ leitet unser Autor durch folgenden Satz ein: „Will man der Musik, die man spielt, den vollkommenen Ausdruck geben lernen, so muss man vorher so weit gekommen sein, alle musikalischen Gänge im Bass und Diskant, in allen drei Spielarten und in allen 24 Tonarten, mit der grössten Leichtigkeit spielen, und sie, sowie alle Manieren, die man immer in der gebundenen Spielart macht, mit dem Ausdrucke, den ihnen der Komponist durch gewisse Zeichen, als: pp, p, dolce, mezzof. f. ff. u.s.w. beigelegt hat, machen können. Dann erst darf man daran denken, auch mit Gefühl und Ausdruck spielen zu wollen, welches freilich unendlich mehr ist, als blosse Fertigkeit. Es giebt fertige Spieler, allein nicht jeder derselben gehört in die Zahl der Auserwählten und ist im Besitz dieses Schatzes. Diejenigen aber, welchen die Natur einen Funken dieses göttlichen Feuers einhauchte, werden durch fleissiges Studium und mit Hülfe der besten und charakteristischen Werke der grössten Tonsetzer, jenen Funken zu einem Feuer anfachen, ihre Zuhörer erwärmen, und bei ihnen durch ihr Spiel nicht nur die angenehmsten und sanftesten Gefühle, sondern jede Leidenschaft erwecken können. Der Spieler, der auf diese Kunst Anspruch macht, muss aber ein Kenner des menschlichen Herzens sein, alle Gefühle und Leidenschaften desselben kennen und selbst im hohen Grade empfinden, muss während seines Spieles immer auf die Schaubühne des menschlichen Lebens sich hindenken, vom Charakter eines Stückes vom Anfange bis an das Ende desselben nicht im geringsten abweichen, dann wird es ihm gelingen, durch sein Spiel Alles das auszudrücken, was der Dichter durch Worte, der Maler durch Farben darzustellen sucht.“ — Nach einigen allgemeinen Bemerkungen über den Ausdruck folgen die speziellen Erklärungen. Vorher erweist sich unser wackrer Meister als ein Vorkämpfer für die deutsche Sprache, da er tadelnd bemerkt: „Jedes Volk sollte auch in Künsten seiner eigenen Sprache sich bedienen, um nicht andre Völker auf den Gedanken zu bringen, als sei seine Sprache zu arm oder zu ungeschickt; allein Mode und Gebrauch haben bis jetzt ihre Herrschaft auch hierin ausgedrückt. So wie man die französische Sprache für die Sprache des gebildetern Umgangs hält, so spricht man in der Musik italienisch und es giebt gewiss eine Menge Personen, welche behaupten, man könne ohne die französische Sprache kein liebenswürdiger Gesellschafter und ohne die italienische kein guter Musikus sein.“ — Zum Reformator schien unser Autor aber keinen Beruf zu fühlen, so bequemt er sich denn, und zwar in Gleichnissen, zur Erklärung der italienischen Bezeichnungen, von denen ich einige, ihrer Originalität wegen, hersetze.

„Pianissimo (pp), wird so vorgetragen, dass der Zuhörer Abends bei stillem heiterem

Himmel, in einer Entfernung von etwa 100 Schritten ein Gespräch zwischen zwei Personen zu hören glaubt. — Auf dem kleinen viereckigen Pianoforte, wo man nur eine Saite mit dem zugemachten Deckel spielen kann, nimmt sich dies pp. vortrefflich aus, und dient zum Ausdruck des Echos, der Furcht, der Klagen und einer entfernten Hirten- oder Nacht-Musik.“ (Folgt Notenbeispiel.)

„Dolce kündigt ein Gespräch an, dessen Eigenschaft Sanftmuth, Zärtlichkeit ist, und dient für den Ausdruck der süssen Schwermuth, der Liebe und Schwärmerei.“

„Forte drückt nicht sanfte Empfindungen, sondern starke Leidenschaften, Trotz u. dgl. aus, auch kann man die Freude des Pöbels damit bezeichnen.“

„Fortissimo drückt heftige Leidenschaften, Zorn, unordentliche Gemüthsbewegungen, Waffengeräusch, Lärm einer Volksmenge oder eines Kriegsheers aus.“

„Crescendo bedeutet, dass man jede Note vom Anfange des Ganges bis zum Ende immer stärker als die vorhergehenden spielen soll. Man fängt diese Veränderung mit dem zugemachten Deckel an und vollendet sie mit aufgemachtem Deckel. Sie verlangt viele Uebung, ehe man sie vollkommen machen kann, und gleicht dem Herannahen vieler sich unterredender Personen oder einer näher kommenden militärischen Musik.“

Im nächsten Kapitel „Ueber die Veränderungen des Pianoforte“ finden sich sehr interessante Bemerkungen über den Gebrauch der Dämpfer, die man in früheren Schulen vermisst, die zugleich über die Technik und die Bauart der damaligen Instrumente einige Aufklärung geben. Unser Autor berichtet:

„Was die Veränderungen des Pianoforte betrifft, so kann man die Instrumentenmacher nicht genug loben, dass sie seit vielen Jahren unermüdet bemühet waren eine grosse Anzahl Veränderungen an diesem Instrumente anzubringen. Allein sie wurden von Spielern selten genung benutzt und gleichen daher einer schönen Büchersammlung, in der Niemand lesen mag. Komponisten und Lehrer achteten nicht darauf und hielten sie für unnöthig, bis endlich das grosse Talent des Herren Steibelt, eines gebohrnen Berliners, der iezt in London lebt, alle diese Veränderungen genau entwickelte, die Wirkung einer ieden zeigte und ihr ihren Platz bestimmte. Ich werde daher auch in der folgenden Zergliederung und Beschreibung der Veränderungen des Pianoforte die Gänge und Gesänge dieses Komponisten zum Muster nehmen. Alle Musik dieses grossen Komponisten, sowohl seine Sonaten, als seine Potpouris, ist dem Pianoforte ganz angemessen. Sie verlangt aber freilich wegen des Ausdrucks, und wegen der nöthigen Kenntnisse des Instruments die grösste Vollkommenheit im Spiele, und gleicht einem schönen Trauerspiele, das gut gespielt seyn will, wenn es seine vollkommene Wirkung thun soll.“ — (Auf die Vorliebe unsres Autors für Steibelt und seinen sonstigen Geschmack komme ich am Schluss noch zurück.)

Wir erfahren nun aus den folgenden Auseinandersetzungen, dass Milchmayer folgende „Veränderungen“ oder Pedale annimmt:

1. Den Harfen- oder Lederzug. Ein Stück dickes weiches Leder, das sich an die Saiten anlegt und das Zittern derselben verhindert, wodurch das Instrument einen dumpfen Ton erhält. Er eignet sich zu Stücken, deren „Charakter Lustigkeit und leichter Scherz ist, zu Hirtenliedern und sizilianischen Stücken.“ „Er kann mit offnem und zugemachtem Deckel gebraucht werden.“ (Dies Oeffnen und Schliessen des Deckels während des Spiels, worauf unser Autor grosses Gewicht legt, muss einen drolligen Eindruck gewährt haben; bei einigen der Beispiele ist die Ausführung nur durch Hülfe einer zweiten Person denkbar.)
2. Die Dämpfer, die „die schönste aber aber auch die abscheulichste Veränderung sind, je nachdem sie mit Geschmack oder übel angewendet werden.“ Sie werden mit und ohne Deckel, ebenfalls in Verbindung mit dem Lederzuge gebraucht. Man drückt allerhand damit aus: „Das Spiel kleiner Glöckchen, die auf- und untergehende Sonne, zertheilende Wolken, aufsteigende Raketen, Personen, die einer andern etwas zornig aus der Hand reissen, Musik der Harmonika, spanische Musik, die kleine Trommel, die Harfe und Mandoline u. v. a.“ — unser Autor zeigt hier eine sehr lebhafte Fantasie.
3. Die Veränderung, wo der Hammer nur eine Saite anschlägt. „Spieler, welche musikalisches Gefühl haben, erzielen damit sehr schöne Wirkungen.“

„Es gehört ein sehr vollkommenes Instrument dazu und viele Geschicklichkeiten, um alle erwähnten Veränderungen gut vorzutragen. Wenn nun unter den Lesern meines Buches sich einige finden sollten, welche ein solches Instrument zu besizzen wünschen, so können sie sich im vollen Zutrauen deshalb an mich wenden, ich verspreche dafür zu sorgen, dass ihnen vollkommene Genüge geleistet werde. Mein Ruf und meine Ehre schreiben mir in diesem Punkte Gesetze vor,

denen ich als Künstler und ehrlicher Mann stets treu bleiben werde."

Eine Eigenthümlichkeit der Schule ist, dass ihr Verfasser, ausser dem technischen Uebungsmaterial und den erwähnten Beispielen zu den Manieren und dem Ausdruck, gar keine weiteren Stücke zum Studiren bringt, ja in einem kleinen Abschnitt über „den Ankauf von Musik" sich verlegen, durch Anführung verschiedener Schwierigkeiten hindurchwindet, um klar zu legen, „dass man dabei, wie wir heut sagen würden, „reinfallen" könne." Er führt aber auch nicht einmal, — wieder unter allerhand hinfälligen Vorwänden —, Werke an, die zum Studium geeignet wären, sondern erbietet sich nur, wenn seine Herren Subskribenten sich an ihn wenden wollten, ihnen gern die besten Werke der grössten Meister nach steigender Schwierigkeit mitzutheilen. Dass der sonst so tüchtige Lehrer im Punkt des Geschmacks dem Zeitgeist unterlag, lesen wir schon aus seiner Verehrung für den Modekomponisten Steibelt; an andrer Stelle, wo er über das Vierhändigspielen spricht, was er für „sehr schwer" erklärt, erwähnt er die Herren „Kozeluch und Pleyl", die die „schönsten vierhändigen Sonaten geschrieben hätten; dann sagt er, — besonders charakteristisch für seinen Geschmack — über das Potpouri: „Diese Art von Musik ist noch nicht lange erfunden und schien Anfangs kein Glück machen zu wollen. Da erschien Herr Steibelt und mit seinem schöpferischen Geiste, bei seinen grossen musikalischen Talenten, erhob er die Potpouri's zu ihrem vollkommenen Glanze, so dass die grössten Kenner der Musik gezwungen wurden, zu bekennen, dem Potpouri, wie Herr Steibelt es komponirt, und auf einem guten Pianoforte spielt, sei nichts zu vergleichen." — Und nun setzt er weitläufig auseinander, welche Fähigkeiten und welche Kenntnisse dazu gehören, um ein Potpouri fertig zu spielen, „man könne eine grosse, schwierige Sonate fertig spielen und doch im Potpouri ein Anfänger sein." Und mit einigem Selbstgefühl fügt er noch hinzu, welchen Beifall er besonders in Deutschland beim Vorspiel von Steibelt'schen Potpouri's erobert.

Nun zum Schluss noch von den Anforderungen, die unser Autor an die Studirenden stellt. Man höre und staune! Wer sich zum Musikus auf dem Fortepiano bilden will, der wende die frühen Morgenstunden zum Suchen des wahren Fingersatzes an, denn die aufgehende Sonne erheitert den Verstand und das Studium in den heitren Morgenstunden wird jeden Keim, den die Natur in uns legte, entwickeln, und zu einem vollkommenen fruchtbaren Baume emportreiben. Die besten Stunden des jungen Künstlers sind also die Morgenstunden von 6—10 Uhr, diese muss er benutzen, dann mag er Kopf und Finger bis zum Mittagsmahle ausruhen lassen. Aber die Stunden von 4—8 Uhr sind wieder ausnehmend glückliche Stunden. Diese muss er nun zur Uebung verschiedener musikalischer Gänge anwenden und sie so studieren, dass man von Zeit zu Zeit zugleich ausruhe und arbeite, erst die rechte Hand bis zur Ermüdung, dann die linke Hand dieselben Gänge üben u. s. w. Also acht Stunden tägliches Ueben und das acht Jahre hindurch, „dann", meint unser wackrer Milchmayer, „dürfe man hoffen, ein grosser Musikus zu werden". Anna Morsch.

Der Fortschritt.

Verzeichniss stufenweis geordneter Klavierunterrichts-Werke.
Herausgegeben von Emil Breslaur. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Vorwort.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass sich viele Eltern zum Ankauf theurerer Musikstücke schwer entschliessen. „Wir haben ja so viel Noten", wird dem Lehrer gesagt, „wählen Sie doch davon etwas Passendes für unsere Kinder aus". Und nun werden Haufen uralter Musikalien hervorgesucht — unsaubere, vergilbte, inkorrekte Ausgaben mit falschem Fingersatz und mangelhaften Vortrags- und Phrasirungszeichen. Der Lehrer findet wenig oder gar nichts für den Schüler Geeignetes darunter.

Man kann es bei den grossen Ausgaben, welche heutzutage der Unterricht der Kinder erfordert, den Eltern nicht verdenken, wenn sie bestrebt sind, diese Ausgaben auf irgend eine Weise zu beschränken und in der Beschaffung billigeren Lehrstoffes ein Mittel dazu erblicken; wenn sie sich demzufolge gegen die Anschaffung theurerer Musikstücke sträuben und fragen, ob es denn nicht minder kostspielige giebt, welche den gleichen Zweck erfüllen.

Deren giebt es nun in Fülle, seitdem die Werke unserer hervorragendsten Komponisten nach deren Tode frei geworden und in zahlreichen Neuausgaben erschienen sind. Aber auch gute moderne Werke sind in ziemlicher Anzahl um wohlfeilen Preis zu haben. Sie sind bei Verlegern erschienen, die durch die Wohlfeilheit ihrer Verlagswerke einen grösseren Absatz zu erzielen hoffen.

Indem ich es nun unternehme, in diesem Führer gute Musikstücke in wohlfeilen Aus-

gaben zu empfehlen, hoffe ich mir dadurch den Dank aller derjenigen meiner Kollegen und Kolleginnen erworben zu haben, welche geneigt sind, den Wünschen der Eltern nach Verringerung der Kosten für Unterrichtszwecke auf diesem Gebiete entgegenzukommen, sowie den der zahlreichen, nicht mit Glücksgütern gesegneten Musikstudirenden, die oft nur unter grossen Entbehrungen die Kosten für Anschaffung der nöthigen Musikalien bestreiten können.

Von dem Grundsatze, nur wohlfeile Musikstücke zu empfehlen, musste ich bei gewissen, für den Unterricht unentbehrlichen Werken, die wohlfeil nicht zu haben sind, abgehen.

Um ein möglichst lückenloses Fortschreiten zu erzielen, habe ich eine grössere Anzahl Stufen, als man sie in Führern durch die Klavierunterrichtslitteratur im allgemeinen findet, eingeführt.

Hinweise auf die Art der Schwierigkeit in gewissen Stücken sollen besondere Aufmerksamkeit darauf lenken und zu gewissenhaftem Studium derselben veranlassen. *Emil Breslaur.*

Musik-Aufführungen.

Berlin, 28. März 1897.

Das letzte musikalische Ereigniss war die gestrige Erstaufführung der einaktigen Oper „Enoch Arden" von Victor Hansmann im **Königlichen Opernhause**. Leider war es nur ein ziemlich kleines Ereigniss. Es handelt sich um das Erstlingswerk eines noch sehr jungen Komponisten, und es wäre gewiss ungerecht, von ihm mehr als eine hoffnungsvolle Anweisung auf die Zukunft verlangen zu wollen. Die ist am Ende gegeben worden, aber sie wäre schon heut sehr viel besser ausgefallen, wenn die Textbearbeitung des allbekannten Stoffes nicht gar zu schwächlich und unverständig ausgefallen wäre. Mit diesem Buche, das ganz aus dem Rahmen des Tennyson'schen Gedichtes herausfällt, indem es uns Annie Lee in gleichzeitiger persönlicher Verhandlung mit ihren beiden Männern zeigt, — eine ausserordentlich peinliche Scene, — ist nichts, gar nichts anzufangen. Nun kommt aber freilich dazu, dass es Hrn. Hansmann noch nicht gelingen will, die ihm zur Verfügung stehenden Mittel in entsprechender Weise zu beherrschen; seiner Melodik fehlt der grosse Zug; seinen deklamatorischen Ausdrucksformen die überzeugende Kraft, seinem Orchester die Farbe. So sind es wirklich nur Einzelheiten, die hier und da einen günstigeren Eindruck machen; das Ganze bleibt ohne Wirkung. Die Aufführung war gut; Frl. Egli und die Herren Bulss und Philipp in den Hauptrollen, sowie Frl. Deppe, Frl. Pohl und Hr. Krasa in kleinen Nebenrollen leisteten sehr Zufriedenstellendes. Hr. Sucher dirigirte. Am Schlusse der Aufführung gab es mehrere Hervorrufe des Komponisten und einen Lorbeerkranz für denselben; da man aber noch nie einer Erstaufführung ohne diese Zuthaten beigewohnt hat, so brachten auch diese keinen Eindruck hervor. Für die Zukunft des Werkes bedeuten sie gar nichts.

In grösseren Novitäten war der abgelaufene Monat überhaupt nicht sehr glücklich. Die Berliner Liedertafel brachte unter des Komponisten Leitung in der Philharmonie die „Jungfrau von Orleans", für Soli, Männerchor und Orchester von Heinrich Hofmann zur Aufführung Auch bei diesem dreitheiligen, übrigens nur einen halben Abend in Anspruch nehmenden Werke trägt das Textbuch, „nach Schiller" von einem ungenannten Bearbeiter hergestellt, einen grossen Theil der Schuld gänzlicher Wirkungslosigkeit. Man kann sich das Schiller'sche Drama nicht unglücklicher zerpflückt, stilistisch nicht böser verballhornt, inhaltlich nicht unverständlicher zerfahren denken! Und an einen solchen Text wendet ein intelligenter, fein empfindender Komponist seine Arbeitskraft! Wird er dabei nicht mitverantwortlich für denselben? Hofmann's Musik, die wie immer technisch sehr geschickt und klangvoll ist, entbehrt diesmal mehr wie je einer grösseren Selbständigkeit; sie lehnt sich zu sehr an Bekanntes an, bringt auch mancherlei direkte Reminiscenzen, die wohl bei einiger Aufmerksamkeit hätten vermieden werden können. Scharfe Charakteristik fehlt aber der Komposition und sie lässt daher ein lebendiges Interesse an ihrem Fortgange nur in schwachem Maasse aufkommen. Die Ausführung, bei der ausser dem Chore und dem Philharmonischen Orchester Frl. M. Rost und Hr. Severin betheiligt waren, ging sehr gut von statten.

Im letzten Philharmonischen Konzert, das den diesjährigen Cyclus beschloss, wie im letzten Opernhauskonzert, welches das vorletzte der Reihe war, gab es keine Neuheiten, aber in beiden, wie selbstverständlich, dort unter Nikisch's, hier unter Weingartner's Leitung, hervorragende Orchesterleitungen. In dem erstgenannten Konzerte wirkte als Solistin Frl. Landi mit, auf die ich noch zurückkomme.

Die Philharmonische Kapelle ist schon wieder in der unangenehmen Lage, einen Dirigenten suchen zu müssen, da Hr. Mannstädt zum 1. Oktober nach Wiesbaden zurückkehrt. In Folge dessen haben hier drei Herren Probedirektionen abgehalten: Hr. O. Singer, früher, wenn ich nicht irre, in Köln, Hr. Rebiczek vom Wiesbadener Hoftheater und Hr. Weintraub vom Stadttheater in Breslau. Besonders die beiden letztgenannten Herren erwiesen sich als sehr tüchtig, umsichtig und energisch, dabei von gutem musikalischen Temperamente und einer der beiden Herren dürfte auch Aussicht haben, die Stelle zu erhalten. Eine entscheidende Wahl scheint aber noch nicht getroffen zu sein.

Der von Hrn. Prof. A. Holländer geleitete Cäci-

lien-Verein brachte in einer sehr guten Aufführung unter solistischer Betheiligung der Damen Gertr. Heinrich und Jeanne Golz, sowie des Hrn. Hensel, aber leider mit Klavierbegleitung den Zlatarog von Thierfelder; der **Kotzolt'sche Gesangverein**, den Hr. L. Zellner mit so schönem Erfolge dirigirt, gab gleichfalls ein Konzert mit alten und neuen Chorliedern bei vorzüglichem Gelingen.

Einen Besuch angenehmer Art erhielt Berlin durch den **Leipziger Männerchor**, unter Leitung seines Dirigenten Herrn W o h l g e m u t h. Der etwa hundert Personen starke Chor verfügt über schöne, kräftige Stimmen, singt sehr sorgfältig und ist musikalisch trefflich gebildet. Neben kleineren Chören trug er ein neues, grösseres Werk „Columbus letzte Nacht" von Sturm vor, das aber auf besondere Bedeutung keinen Anspruch erheben kann. Hr. Wünschmann aus Altenburg, Baritonist, und die W i n d e r s t e i n'sche Kapelle aus Leipzig unterstützten das Konzert in trefflicher Weise.

Zu einem grossen **Wohlthätigkeits-Konzert** bei Gelegenheit der eben verrauschten Zentenarfeier hatten sich, unter Leitung des Hrn. Siegfried Ochs, der Philharmonische Chor, der Chor der Kgl. Hochschule, die Berliner Liedertafel, das Philharmonische Orchester und zwei Militärkapellen in den riesigen Börsensälen vereinigt. U. a. wurde eine neue patriotische Chorkomposition von Ph. Rüfer aufgeführt, die zwar die geschickte Hand des Komponisten zeigte, aber doch ziemlich deutlich auch die Gelegenheitsarbeit verrieth. Von überwältigender Wirkung war der von sämmtlichen Mitwirkenden (im ganzen etwa neunhundert Personen) gemeinsam ausgeführte Kaisermarsch von Wagner.

Auch in der letzten **Quartettsoirée** des Prof. G. H o l l ä n d e r trat ein berühmter Gast auf, Hr. Prof. J a d a s s o h n aus Leipzig. Er spielte in Gemeinschaft mit den vier Herren des Quartetts ein Klavierquintett seiner Komposition, das frisch und kräftig in der Entwickelung vor sich ging, sehr durchsichtig in der Form war, aber eigentlich Neues allerdings nicht bot. Den Grundcharakter des Ganzen gab Mendelssohn an.

Unter den bisher hier unbekannten Solisten nimmt die Altistin Frl. C a m i l l a L a n d i eine eigenthümliche Stellung ein. In ihrem ersten Konzerte erregte sie lebhaftes Aufsehen theils durch ihre schöne Stimme, mehr aber noch durch die zwar ruhige, aber tiefe Empfindung ihres Gesanges und die prächtige Art ihrer Tonbildung. Sie wurde allgemein als ein neu aufgegangener Stern erster Ordnung bewundert. Als sie darauf im letzten **Philharmonischen Konzert** mitwirkte, wollte es ihr viel weniger gelingen, zu gefallen, und als sie ein zweites Konzert gab, klang zwar natürlich die Stimme immer noch schön, aber ihre Vortragsart war so wenig anregend, dass sie beinahe einen Misserfolg hatte, über den sie nur durch einige pikant gesungene Kleinigkeiten fortkam. Demnächst wird sie noch ein drittes Konzert geben, und es wird sich dann endgiltig herausstellen, was unser Konzertleben an ihr gewonnen hat.

Um gleich beim Gesange zu bleiben, so ist noch zu bemerken, dass Hr. C. F r ö l i c h e r, ein Baritonist, von dem man sich etwas versprach, die erregten Erwartungen nicht erfüllte, und dass Hr. S c h e i d e m a n t e l aus Dresden zum ersten Male als Liedersänger, und zwar mit ausserordentlichem Erfolge auftrat.

Auch unter den Klavierspielern ist einer ganz neuen Erscheinung zu gedenken. Hr. M a r k H a m b o u r g ist ein noch ganz junger Mann, der bereits auf den Höhen der Technik steht, und sich durch ein energisch zugreifendes Spiel auszeichnet. Er ist zu Zeiten noch etwas wild, aber das schadet nichts; es steckt in ihm eine tüchtige Klaviernatur, und man darf von ihm noch bedeutendes erwarten.

Auch Hr. Dr. D o h r n war ein homo novus auf dem Klaviergebiete. Er ist ein tüchtiger Spieler, mehr solide, als blendend und im ganzen nicht sehr fesselnd. Neben diesen beiden waren Frau Menter, die Herren Ansorge, Busoni, Pachmann jeder in seiner Weise hervorragend. Was besonders Hrn. Busoni betrifft, so bietet er jetzt das Non plus ultra an Technik und Kraftentfaltung.

Unter den Geigern sei des jungen Hrn. Besekinsky gedacht, der unter der Aegide seines Vaters ein Violinkonzert desselben und verschiedenes Andere spielte und durch seine treffliche Technik und seinen warmen Ton sehr gefiel. *O. Eichberg.*

Der **Berliner Tonkünstler-Verein** veranstaltete am 17. März in der Kirche „Zum heiligen Kreuz" zum Besten der Gemeindepflege ein Konzert, das zahlreich besucht war. Mitwirkende waren der Kirchenchor von St. Nicolai und St. Marien, unter der Leitung seines verdienstvollen Dirigenten Herrn Professor T h e o d o r K r a u s e, der Organist Herr J r r g a n g, Frl. M. d e B e a u l i e u, Herr F r a n z R o s e n t h a l (Gesang), Herr G e h w a l d (Violine) und Herr H o l y (Harfe).

Die Aufführung wurde durch einen Orgelvortrag von Bach's A-moll, Präludium und Fuge stimmungsvoll eingeleitet, die Herr Jrrgang ebenso wie das Agitato aus der Sonate op. 148 von Rheinberger ganz vortrefflich spielte. Hierauf sang der Kirchenchor, welcher sich der geistvollen und energischen Leitung des Professors Krause erfreut, zwei Chöre „Introitus", von dem Dirigenten, A, 8stimmig und B, 2chörig komponirt. Der Chor folgte den Intentionen seines Führers bis in die kleinsten Einzelheiten. Ebenso vollendet sang derselbe das „Vater unser", von Theodor Krause, welches in der Innigkeit der Empfindung, der charakteristischen und melodischen Gestaltung einen tiefen Eindruck hinterliess. Die wackere Sängerschar errang hinsichtlich der Ausführung der Gesänge einen unbestrittenen künstlerischen Erfolg und lieferte den besten Beweis für die hohe musikalische Intelligenz und das pädagogische Geschick ihres Leiters. Herr Rosenthal, trug eine Arie aus Eli und Samuel von P a s c h und eine aus Händel's Messias mit schöner Stimme und tiefer Empfindung vor und bekundete dadurch sowie durch seine allen äusserlichen Effekte verschmähende Vortragsart auf's neue seine hervorragende Begabung für den kirchlichen Gesang. Frl. de Beaulieu sang mit Wärme und Gemüth ein Recitativ und Arie von

Kruckow. Ihre Stimme hat in der mittleren Lage einen schönen, vollen Ton. Noch sei der Herren Gehwald (Violine) und Holy (Harfe) gedacht, die auf ihren Instrumenten wirklich Künstlerisches leisteten.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Gelegentlich der Aufführung des Festspiels: „Willehalm" von Wildenbruch, zu dem Ferd. Hummel die Musik geschrieben, wurde letzterem vom Kaiser der Titel: Königlicher Musikdirektor, verliehen.

— Frau Amalie Joachim, die ihre Stellung am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium aufgegeben hat, eröffnet am 1. April eine Privat-Gesangschule W., Nürnbergerstr. 64.

— Der Kgl. Musikdirektor, Herr Theobald Rehbaum, der seit mehreren Jahren seinen ständigen Aufenthalt in Wiesbaden genommen, hat ein vieraktiges Schauspiel „Leibeigen" geschrieben, das von der Kgl. Bühne zu Wiesbaden zur Aufführung angenommen worden ist.

— Die Trio-Vereinigung, Heinrich Grünfeld, Pauer und Zajic, war in Petersburg vor Kurzem vom russischen Kaiserpaar nach Zarskoje-Sela geladen, eine Einladung, die in ganz Petersburg das allergrösste Aufsehen macht, weil die drei Künstler thatsächlich die ersten sind, die in Russland einer solchen Ehre gewürdigt wurden. Das illustre Publikum bestand nur aus fünf Personen, dem Kaiser, der Kaiserin, der Kaiserin-Wittwe, dem Grossfürsten Michael, dem jüngsten Bruder des Kaisers, und dem Grossfürsten Cyrill, dem ersten Sohn des Grossfürsten Wladimir. Die Künstler musizirten 1¼ Stunden, theils zusammen, theils einzeln nachdem sie vorher im Schloss das Diner eingenommen. Der Kaiser und die Kaiserin zeichneten jeden Einzelnen in der schmeichelhaftesten Weise aus.

— Bezüglich der bevorstehenden Bühnenfestspiele wird aus Bayreuth berichtet, dass der „Nibelungenring" drei- und der „Parsifal" achtmal gegeben werden. Der „Ring" wird vom 21.—24. Juli, vom 2.—5., vom 14.—17. August über die weltbedeutenden Bretter schreiten; der „Parsifal" am 19., 27., 30. Juli, sowie am 8., 9., 11. und 19. August.

— Eugen d'Albert feiert gegenwärtig in Russland ausserordentliche Triumphe. Sein Moskauer Konzert brachte eine Nettoeinnahme von 9000 Mark. Der berühmte Künstler beschränkte seine desfallsige Künstlerschaft auf Moskau, Petersburg und Helsingfors, da er in nächster Zeit zu den Proben seiner neuen Oper in München erwartet wird.

— Aus Cassel wird dem „Rheinischen Kurier" über einen Künstlerprozess geschrieben: Die Grossherzoglich hessische Kammersängerin Jettka Finkenstein wollte am 10. Dez v. J. hier ein grosses Konzert geben und hatte damit die hiesige renommirte Konzertagentur O. Kuprions Nachfolger betraut. Der Billetverkauf war miserabel vor Weihnachten und um die Sängerin nicht vor leeren Bänken auftreten zu lassen, hatte obige Firma 300 Freibilletts (von im ganzen 360 Billetts) an Künstler, Musiker etc. verschenkt. Hiermit war die grossherzogliche Sängerin und auch ihr assistirender Gatte, der Kapellmeister Pulvermacher aus Breslau aber entschieden nicht einverstanden, er verlangte die völlige Zurückziehung der bereits verschenkten Freibilletts und da dies nicht gut anging, so kam es zu einer heftigen Scene im Musikalienladen, worauf beiderseits gereizte Erklärungen im „Tageblatt" erfolgten, durch die sich der Firmeninhaber Weber und die beiden Künstler wechselseitig beleidigt fühlten. Es entstanden infolge der gegenseitigen beleidigenden Vorwürfe in den Blättern — wobei namentlich die übermässige Verschleuderung von Freibilletts im Interesse anderer Kunstinstitute, Hoftheater etc., Benachtheiligung des Besuchs — Veranstaltungen anderer hervorragender Sänger und Künstler stark gegeisselt, andererseits als nicht zu umgehen, vertheidigt wurde etc. Infolge dessen entstanden nun drei Privatklagen wegen öffentlicher Beleidigung und ein Zivilprozess. Musikalienhändler Weber klagte gegen den Kapellmeister und seine Frau, die Sängerin, zweimal, Kapellmeister Pulvermacher gegen Weber nur einmal. Ferner klagte letzterer noch seine Auslagen für Inserate und Saalmiethe für das gar nicht stattgefundene Konzert mit 124 Mk. ein. Nachdem die Sache nun über 3 Monate gespielt und in den vier Prozessen manches dicke Aktenstück vollgeschrieben ist, viel Kosten entstanden sind etc., endigte sie in der Verhandlung vor Gericht, in welcher als Sachverständige Hofkapellmeister Treiber, Musikdirektor Spengler, Reg.-Rath v. Kehler und Konzert-Agent Kaiser erschienen waren, durch einen mageren Vergleich! Kläger Weber erklärte, dass er in allen Punkten total Unrecht hatte, insbesondere mit der Vertheilung der 300 Freibilletts, mit der Darstellung des Vorfalles in seinem Laden, mit der Absage des Konzerts; er bedauert die den beiden Künstlern zugefügten Beleidigungen, nimmt sie als unwahr zurück, bittet öffentlich um Entschuldigung etc. und trägt alle gerichtlichen und aussergerichtlichen Kosten etc. und nimmt infolge dessen seine drei angestrengten Prozesse, auch den Forderungsprozess, zurück. Die Erklärung und Abbitte wird laut Gerichtsbeschluss in den Zeitungen veröffentlicht werden.

— Der Graf Géza Zichy, der bekannte einarmige Künstler, war am 15. März zum Thee bei dem Kaiserpaare geladen. Er durfte hier vor einem auserwählten Kreise, zu dem ausser dem engeren Dienste des Kaiserpaares nur der österreichisch-ungarische Botschafter mit seinen Töchtern, sowie die Herren und Damen der Botschaft zählten, verschiedene Stücke auf dem Klavier vortragen. Der Graf ver-

handelte hier mit dem Grafen Hochberg über die Aufführung seiner neuesten Oper.

— In Antwerpen hat Philipp Rüfer's Oper „Ingo" einen grossen Erfolg errungen, der die Direktion veranlasst hat, das Werk bis zum Schluss der Saison noch dreimal auf's Repertoire zu setzen. Die Uebersetzung des Textes in's Vlämische soll sehr gut gelungen sein. Der der Erstaufführung beiwohnende Komponist wurde lebhaft gefeiert. (Allgem. M.-Ztg.)

— Am 24. März hat uns Possart mit einem völlig freien Vortrag von Tennysons „Enoch Arden" überrascht, den er zum Besten der Frauenarbeitsschule im Mathildensaal mit grossem Beifall vortrug, und zwar mit der begleitenden vom Komponisten selbst am Klavier gespielten Musik unseres Richard Strauss. Dass Possart so unmodern ist, das Melodram wiederbeleben zu wollen, liegt einzig daran, dass er sich gern zur Musik sprechen hört und dass er zum Glück musikalisch genug ist, ein Melodram sprechen zu können. Unnatürlich ist dieses Zwittergenre immerhin, auch wenn die Musik so überraschend unaufdringlich zurücktritt, wie die von Strauss diesmal es thut. Der blendende Vortrag Possarts konnte durch die Musik kaum noch mehr gehoben werden. Es heisst, beide Herren würden den melodramatischen „Enoch Arden" demnächst auch in Frankfurt vorführen.

— Heinrich Pudor, der seinerzeit durch allerlei Sonderbarkeiten aufzufallen suchte und auch wohl noch in Berlin durch seine Einer-Ausstellung im guten Andenken aller lachlustigen Leute lebt, ist jetzt in London gestrandet, wo er als Mitglied eines Orchesters das Violoncell spielt. Ursprünglich Direktor und Inhaber des Königl. Konservatoriums in Dresden, hat er durch seine Versuche als Reformator, Schriftsteller, Komponist und Bildhauer sein ganzes Vermögen zugesetzt.

Brüssel, 13. März. Im Brüsseler Monnaie-Operntheater wurde gestern Abend nach fünfmonatlicher Einübung zum ersten Male die noch nicht veröffentlichte Oper „Fervaal", lyrisches Drama in einem Vorspiel und in drei Akten, gedichtet und komponirt von dem Führer der jungen französischen Musikschule, Vincent d'Indy, aufgeführt. Die Pariser Grosse Oper hatte die Aufführung dieses höchst verwickelten, ganz im Stile und Geiste Richard Wagners komponirten Werkes als unmöglich abgelehnt; der Brüsseler Oper gelang es nach eifriger Arbeit, diese grösste Schöpfung des Pariser Komponisten vorzuführen. Die Oper spielt in Südfrankreich zur Zeit der Einfälle der Sarazenen. Die Musik, die viele Anklänge an Wagner enthält, zeigt die hohe Begabung und die tiefen Kenntnisse des Komponisten, ist aber sehr verwickelt und stellt an Kapelle und Sänger die höchsten Anforderungen. Sie enthält vieles Schöne, ergreift aber nicht und lässt im ganzen kalt: viele Theile sind ganz verschwommen und ohne Ausdruck. Die Kapelle leistete Ausgezeichnetes: auch die Aufführung war gut.

München, 14. März. Die mit dem Luitpold-Preise gekrönte Oper „Theuerdank" von Ludwig Thuille ist am Geburtstage des Prinzregenten nach monatelangen Vorbereitungen und Verschiebungen zur ersten Aufführung gelangt. Dieselben Leute, die im ausverkauften und glänzend erleuchteten Hause, in dem auffallenderweise der fürstliche Preisspender fehlte, dem liebenswürdigen jungen Komponisten Professor Thuille einen sogenannten durchschlagenden Erfolg bereiteten, machten unter sich kein Hehl daraus, dass männiglich enttäuscht war. Man sagte sich, wenn dies die erste Preisoper ist, wie sehen dann wohl die anderen hundert aus? Oder haben sich etwa die Herren Preisrichter zur Abwechselung ein bischen blamirt, und hätten andere nicht prämiirte etwa den Preis verdient. Fast möchte man es hoffen, wenn man nicht an der originalen Erfindung unserer heutigen Tonkünstler ganz verzweifeln will. Auch Thuille segelt wieder wie unsere ganze heutige Kapellmeistermusik in den ausgefahrenen Geleisen nachwagnernden Sprechgesangs. Was uns aber in den „Meistersingern", die er vor allem nachgeahmt hat, gefällt, gefällt uns nicht in dem Werk eines nachempfindenden Epigonen von ungleich geringerem Talent. Wo Thuille den Muth hat selbst zu sein, in den schwungvollen lyrischen Schlüssen des zweiten wie dritten Akts, da steckt das einzig Werthvolle der Oper, die ein Liebesabenteuer Theuerdanks-Erzherzogs, später Kaisers Max I. und seine Königswahl zum Gegenstande und zu der Alex. Ritter unter dem Pseudonym Ebm ein nicht unebenes Libretto geschrieben. Das wird trotz einer vorzüglichen Aufführung nicht genügen, die Preisoper hier und anderwäts auf dem Spielplan zu halten. (Voss. Ztg.)

Vereine.

Berliner Musiklehrer-Verein.

In der jüngsten Sitzung hielt Herr Professor Emil Breslaur einen Vortrag über seine Methode der Entwickelung von Ton und Technik, die sehr ruhig und schrittweis bewirkt wird. Vor allem wird die Gewinnung eines schönen, weichen und nüancirungsfähigen Tones erstrebt, und nur allmälig wird die Kraft des Anschlags gesteigert, der sich aber selbst bei höchstem Kraftaufwand in den Grenzen der Schönheit halten muss. Zum Schluss verwies der Redner auf die den meisten Anwesenden bekannten Leistungen seiner Schüler, deren Ton und Technik, nach den dargelegten Grundsätzen gebildet, stets Anerkennung gefunden hat. Der Vortrag, durch Ausführungen am Klavier erläutert, interessirte allgemein und wurde mit vielem Beifall aufgenommen.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Der Stuttgarter Tonkünstler-Verein veranstaltete am 8. März einen grösseren Familienabend unter zahlreicher Betheiligung seiner Mitglieder. Das Programm enthielt folgende Nummern: 1) Sonate für Klavier und Violine, Es-dur, op. 18 (Rich. Strauss). 2) Waldesnacht (Schubert). 3) Klavierstücke: a. Legende des hl. Franziskus (Liszt) die Vogelpredigt. b. Variationen über ein ungarisches Lied (Brahms). 4) Violinstücke: a. Madrigale (Simonetti). b. La fée du ballier (Godard). 5) Gesang: a. Arietta: In questa tomba oscura (Beethoven). b. Am Monte Pincio (Grieg). c. „Wie frisch und froh", aus den Magelone-Liedern (Brahms). An der Ausführung des Programms betheiligten sich die Damen: Frau Léonie Grössler-Heim und Frl. Maria Leipheimer, ferner die Herren Richard Künzel und Arpad Doppler und erfreuten die Anwesenden sowohl durch die interessante Auswahl der Stücke, sowie durch die mustergiltige Ausführung derselben. Der Gast des Abends, Frl. Maria Leipheimer, eine der besten Schülerinnen Hromoda's, ist im Besitz einer herrlichen Altstimme und singt mit ebenso viel Geschmack wie Verständniss,

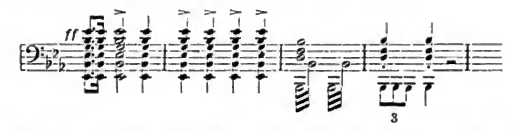
Meinungs-Austausch.

Ein sehr „grober" Unfug. Von Herrn H. S. geht mir folgender Brief zu:

Berlin, im März 1897.

Geehrter Herr Professor!

Zum letzten Sinfonie-Abend im Opernhause hatte ich ein Billet, an dessen Benutzung ich verhindert war. Zufällig treffe ich auf der Strasse einen guten Bekannten aus der Provinz, der auf einen Tag nach Berlin gekommen war. Da er sehr musikalisch ist, biete ich ihm meinen Platz an. „Was giebt's denn?" fragte er. Ich antwortete: „Die Euryanthen-Ouvertüre — drei Sätze aus einer Sinfonie von Mahler, der uns mittheilen will, was ihm die Blumen, die Thiere und die Liebe bei verschiedenen Gelegenheiten erzählt haben; ferner —" „Sehr gut", sagt mein Freund, „die Ouvertüre zu Euyranthe habe ich mir schon längst einmal zu hören gewünscht, ich kenne sie nämlich nicht —", „Nun", meinte ich, „dann lohnt es schon allein ihretwegen, dass Du in's Konzert gehst Hier ist die Karte. Und schreib' mir doch, wie's Dir gefallen hat". — Geschrieben hat er mir. Was er über Gustav Mahler als Blumen-Mahler, Thier-Mahler und Liebesmahl — er äussert, das möchte ich lieber für mich behalten, aber eine Bemerkung über die Euryanthe muss ich Ihnen doch mittheilen, da sie vielleicht zu denken giebt. Er ist nämlich ganz verblüfft darüber, dass Weber, der im Verlaufe des Werkes die schönsten Melodien und Themen ertönen lässt, keinen besseren Anfang gefunden hat, als folgenden:



dem eine zweite Periode ähnlichen Inhalts folge — ff. für Pauken, Trompeten und alles was blasen kann, gesetzt, während die Streicher pausiren. Nur am Anfang des vierten und des achten Taktes habe man eine kleine Geigenfigur gehört, die ganz unvermittelt in der höchsten Lage einsetzt.

Mein Freund hat gute Ohren; ich glaube ihm auf's Wort, dass von den glänzenden Geigenpassagen, die die Ouvertüre eröffnen, nichts als die letzten hohen Noten zu hören waren. Ist mir doch diese wundervolle Kraftleistung des Blechs aus populären Konzerten bekannt genug. Aber selbst im Opernhause? Am Sinfonie-Abend? Unter Felix Weingartner? Ei! ei!

Antworten.

Th. B. Bupapest. Bitte fragen Sie Herrn Wiese in Halle a. d. Saale selbst, welche Stücke er spielen lässt. Er wird Ihnen bereitwilligst Auskunft geben. — Anfang Juli bin ich noch in Berlin, ich werde mich sehr freuen, Ihnen einige meiner Schüler vorführen zu können. — Dass das Oratorium „Jephta" nicht von Major, sondern von Jos. Anton Mayer ist, bemerke ich hier berichtigend.

J. L. Tilsit. Die von Gütschow erfundene Vorrichtung zur Abdämpfung des Klaviertons kann am Instrument gleichviel ob Fügel oder Piano nur in seiner Fabrik angebracht werden, zu welchem Zwecke dasselbe hierhergesandt werden müsste, was doch mit erheblichen Kosten verknüpft wäre.

L. H. G. Wien. Ronde ist französisch, nicht italienisch und bedeutet ganze, 4/4 Taktnote. Siegfried Ochs ist 1858 in Frankfurt a. M. geboren, er ist mit Traugott Ochs, dem Dirigenten des Gubener Konzertvereins nicht verwandt.

M. W. Buenos-Ayres. „The Etude" erscheint in Philadelphia bei Theo. Presser, Chestnutstreet 1708. Der jährliche Abonnementspreis beträgt 1½ Dollar.

L. R. Jglau (Mähren). Dusseck ist ein böhmischer Name und wird Duschek ausgesprochen. D. war der Lehrer des 1806 bei Saalfeld gefallenen preussischen Prinzen Louis Ferdinand.

O. R. Chicago. Sehr erfreut darüber, dass Sie meine Klavierschule dort eingeführt. Die „Methodik des Klavierunterrichts" erschien bei N. Simrock hier, Friedrichstr. 171, die 2. Aufl. kostet nur 6 Mk.

Anzeigen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschien:

Schulausgabe neuerer Klavierlitteratur

von

Heinrich Germer.

Ausgewählte Tonstücke in instruktiver Neubearbeitung, kritisch revidirt in Bezug auf Textdarstellung, Tempo und Vortragszeichen, nach fünf Schwierigkeitsgraden geordnet und mit Fingersatz versehen.

J. v. Beliczay, Op. 26 Nr. 2. Andantino. 50 Pf.
S. Blumner, Wiegenlied. 75 Pf.
H. Bock, Op. 6 Nr. 3. Frohe Botschaft. 50 Pf.
—— Op. 6 Nr. 7. Stillbeglückt. 50 Pf.
J. Brüll, Op. 47 Nr. 1. Gavotte. 75 Pf.
Fr. Damm, Op. 46 Nr. 3. Frohe Wanderung. 50 Pf.
—— Op. 47 Nr. 2. Herbstblumen. 75 Pf. [28]

Weitere Stücke folgen.



Kewitsch-Orgel-Harmonium

I. Fabrik. Gr. Lager u. Reparatur-Werkstatt. **Feste und billige Preise.**

Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.

Pianinos von 440 Mk. an.

Flügel.

10jährige Garantie.

EMMER.

Harmoniums von 90 Mk. an.

Abzahlung gestattet. — Bei Barzahlg. Rabatt u. Freisendg.

W. EMMER, Berlin C., Seydelstr. 20,

Pianoforte- und Harmonium-Fabrikant.

Musiklehrer

sucht, anderer Unternehmungen wegen, für seine **gute** Praxis (**Musikinstitut:** Violine, Klavier, Vereinsleitung) in aufblühender Stadt einen geeigneten Nachfolger. Abstandsumme: 4500 *M.* Off. sub **P. 9516** an **Rudolf Mosse, Stuttgart.** [26]

Fehlende Nummern des ‚Klavier-Lehrer'

können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. Die Expedition.

Berliner Konservatorium

und

Louisenstr. 35 **Klavierlehrer-Seminar, Berlin,** Louisenstr. 35.

Unterrichtsgegenstände: Klavier, Violine, Violoncell, Gesang, Orgel, Harmonium (von den ersten Anfängen bis zur Konzertreife), Theorie, Komposition, Musikgeschichte und

vollständige Ausbildung für das musikalische Lehrfach.

Das Direktorium macht es sich zur Pflicht, Schülern, die ihre Studienzeit mit Erfolg beendet, durch Anstellung am Konservatorium und Empfehlung nach aussen, die Wege zu sicherer Lebensstellung zu ebnen.

Der Unterricht wird in deutscher, franz. u. engl. Sprache erteilt.

Prospekte frei. Prof. **Emil Breslaur.** Sprechstunde 5—6.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Ihrer Maj. der Königin von England, [58]
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.
40 Wigmore Street.

I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.
II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.
III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.

BERLIN N.
5—7 Johannis-Str.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 8. **Berlin, 15. April 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung. Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Ornamentik (Verzierungskunst) in den Beethoven'schen Klavier-Werken.

Von **Heinrich Ehrlich.**

(Fortsetzung.)

Die Steingräber'sche Ausgabe der Beethoven-schen Sonaten, die in Bezug auf gründliche Prüfung und genaueste richtige Wiedergabe die beste zu nennen ist, bringt — mit Hinweis auf Nottebohm's höchst schätzenswerthe Untersuchungen — auf drei Seiten neue Belege, wie oft Beethoven die Versetzungszeichen ♯ und ♮ vergessen hat; daher sind auch die Original-Ausgaben nicht als die sichersten zu betrachten, weil sie die eben erwähnten Fehler getreulich wiedergegeben haben.

Anderseits hat dieser Umstand auch zu falschen Voraussetzungen Anlass gegeben; so z. B. in der B-dur-Sonate op. 106, wo zwar dem Wieder-Eintritt des Hauptthema's bei dem Uebergange von H-dur zu B-dur das Quadrat vor a im Basse von Beethoven ausgelassen, von den späteren aber vorangestellt worden war. Bülow in seiner Ausgabe behauptet nun, es dürfe n i c h t a müsse ais sein, das sich enharmonisch in B verwandelt, spricht von „chromatischer Trivialität". Nottebohm hat aus Beethoven's Skizzenbuch nachgewiesen, dass a der richtige Ton ist. Der grosse Meister Bülow, dessen Wiedergabe der letzten fünf Sonaten Beethoven's unerreicht geblieben ist, hat in manchen Einzelheiten Vorurtheilen und eigenthümlichen Anschauungen zu viel Raum gegeben. Nichtsdestoweniger bleibt seine Ausgabe eine unerschöpfliche Fundgrube von Anregungen für den **selbstständig** d e n k e n d e n Musiker.

Für die Ausführung der Vorschläge, Doppelschläge (∾), Pralltriller, hat Beethoven in seinen Manuskripten nicht den mindesten Anhalt gegeben; nur ganz vereinzelte Aufzeichnungen in den Skizzenbüchern lassen seine Ansicht deutlich erkennen, wie z. B. über den Vorschlag im Mittelthema des ersten Satzes der D-dur-Sonate op. 10. Es ist verwunderlich, dass sehr bedeutende Künstler, die Abhandlungen über Inhalt und Vortrag Beethoven'scher Sonaten geschrieben haben, den wichtigen Punkt, die Ausführung der Verzierungen ausser Acht liessen, wie z. B. Marx. Auch Czerny, der Schüler Beethoven's lässt jede sichere Andeutung vermissen. Im vierten Theile seiner Klavierschule hat er das dritte Kapitel einer langen Abhandlung „Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano mit Begleitung„ gewidmet — dieselbe ist im Einzeldrucke erschienen. Er sagt darin ni chts über die Ausführung der Verzierungen, und die einzige Stelle, in welcher bei Angabe eines Fingersatzes die Ausführung des Pralltrillers in Noten angedeutet ist, enthält einen grossen Irrthum*). Er schreibt nämlich die

---

*) Herr Franz Kullack hat in der Vorrede seiner verdienstlichen Ausgabe der Beethoven'schen Kon-

Stelle solle  gespielt werden, das ist

vollkommen falsch. Der Pralltriller muss unbedingt innerhalb (nicht vor) der Note ausgeführt werden, also



mit Betonung der kurzen ersten Note. Denn kein Klavierspieler auf Erden kann diese Stelle im richtigen Zeitmaasse (♩ 132 nach Czerny) mit dem Vorschlage vor der Note in der Weise ausführen, dass der Triller-Rhythmus ganz deutlich zu erkennen sei; sie wird immer klingen

 u. s. w.

weil die Begleitung des Basses sich in zwei Achteln bewegt gegenüber dem Pralltriller der Oberstimme und die letzte Triole, welcher nach Czerny'scher Angabe sofort der Vorschlag folgen müsste, gegenüber der zweiten Achtel des Basses **im Klange** immer als ein Sechzehntel mit zwei Zweiunddreissigsteln erscheinen wird, daher der Triolen-Rhythmus verschwinden würde.

Einen gleichen Fall bietet die Mittelstelle des ersten Satzes vom C-moll-Konzert

in welcher der Pralltriller ebenfalls mit Betonung der ersten kurzen Note innerhalb (nicht vor) der Note ausgeführt werden muss, weil sonst ein ganz veränderter Gang der Melodie entsteht, wie dies eine sonst vortreffliche Pianistin im letzten Winter zu Stande gebracht hat.

Ich komme nun auf meine Behauptung zurück, dass in der Ausführung der Beethovenschen Verzierungen ebenso oft die alte wie die neuere Art angewendet werden muss, obwohl die ersten Sonaten in der Zeit entstanden sind, wo die alte Manier noch allgemein gebräuchlich war und obwohl Beethoven die Vorschriften Ph. E. Bach's sehr hochschätzte. Als er im Jahre 1801 sich herbeiliess, Czerny zu unterrichten, hat er ihm — so erzählt dieser in seiner Selbstbiographie — aufgetragen, vor allem Ph. E. Bach's wahre Art das Klavier zu spielen, schon bei der ersten Unterrichtsstunde mitzubringen. Man könnte also annehmen, dass Beethoven in seinen ersten Sonaten die Verzierungen nach der alten Regel ausgeführt hat. Aber die Originalausgaben, sowie die später veröffentlichten Untersuchungen bieten keinen sicheren Anhalt, ja vielmehr eine Masse Widersprüche. So z. B. notiren Nottebohm und die Breitkopf-Härtel'sche „Kritische Ausgabe" — beide nach der Originalausgabe — im Adagio der F-moll-Sonate op. 1 den Vorschlag nach dem ∾

u. s. w.,

also ganz kurz vor der Note, ebenso die Steingräber'sche Ausgabe; die Lebrecht-Stark'sche dagegen schreibt ausdrücklich



vor; diese letztere Art entspricht nun weder der alten noch der neuen Vortragsweise; jene verlangte ausdrücklich, dass der Vorschlag innerhalb der Note gespielt und betont werde, diese dass er leiser aber auch vor der Hauptnote gespielt werde. Will man nun nach der Klangwirkung urtheilen — und dieser muss doch eine gewisse Berechtigung zuerkannt werden — so dürfte die moderne Art den Vorschlag leise vor der Note anzuschlagen, quasi in den vorhergehenden Doppelschlag hineinzuziehen, den Vorzug erhalten, denn innerhalb der Note klingt weder der betonte (alte) noch der unbetonte Lebrecht'sche schön. Im Menuett derselben Sonate tritt die seltsame Erscheinung hervor, dass dieselbe melodische Wendung in vier Takten nacheinander zweimal



mit langsamem Vorschlage und zweimal



ein Beweis, dass Beethoven der genauen Andeutung über Ausführung der Vorschläge wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat, denn es lässt sich nicht voraussetzen, dass er

zerte nachgewiesen, wie oft Czerny bei seinen Triller-Angaben in Irrthümer, ja in schreiende Widersprüche verfallen ist.

in den ersten zwei Takten beim ♪ die Vorschlagsnote nach der alten Vorschrift stärker betont haben wollte als im dritten und vierten Takte ♫

Im Largo der A-dur-Sonate op. 2 muss nach meiner Ueberzeugung im 10. Takte der Vorschlag





vor der Note, und der Triller mit der Hilfsnote gespielt werden. Wollte man das a der Hilfsnote in den Vorschlag ziehen, so kämen übeltönende Quinten heraus, der Vorschlag innerhalb der Note aber klingt auch nicht schön. Dieser meiner Ansicht hat auch der verdienstvolle Herr Steingräber in seiner neuesten Ausgabe der Beethoven-Sonaten beigestimmt.

(Fortsetzung folgt.)

Johannes Brahms,

geb. 7. Mai 1833 zu Hamburg, gest. 3. April 1897 zu Wien.

Ein Fürst im Reiche der Töne ist dahingegangen an den Ort, von dem es kein Wiederkommen giebt, der Tod hat mit knöcherner Hand aus dem frischen Leben einen Künstler herausgerissen, der mit seltenen Gaben von Gott begnadet war: Johannes Brahms ist am Sonnabend, den 3. April, früh, in Wien in ewigen Schlaf versunken.

Ja, er war ein Fürst im Tonreiche, er war ein Grosser, ein Musiker „von Gottesgnaden.“ Mit ihm schliesst eigentlich die Reihe der Klassiker ab, die heilige Dreizahl der grossen B's.: Bach, Beethoven, Brahms ist mit ihm vollendet.

Herstammend aus dem Norden Deutschlands, dessen ernsten Stempel alle seine Musik trägt, dessen Nebel einige seiner früheren Werke verdunkelt, entsprossen einer Musikerfamilie, füllte die Beschäftigung mit der Kunst schon seine frühen Jugendjahre aus, seine Begabung erschien so bedeutend, dass Rob. Schumann im Jahre 1853 auf ihn als den zu erwartenden Messias hinweisen konnte, von dem die Welt die herrlichsten Schätze und Offenbarungen zu erwarten hätte.

Voll und ganz hat diese Prophezeiung sich nicht erfüllt, es hat sogar ziemlich langer Zeit bedurft, bis die Arbeiten des genialen Künstlers sich die Anerkennung fast der gesammten musikalischen Welt erworben hatten, denn selbst heute hat der alte Streit noch nicht aufgehört: hie Brahms, hie Bruckner (recte: Wagner), obschon beide Führer eingegangen sind zu den Hütten des ewigen Friedens.

Johannes Brahms verschaffte sich in erster Reihe durch seine zahlreichen und theilweise herrlichen Lieder in den weitesten Kreisen unseres Volkes Verehrer und Freunde, ebenso durch die „Liebeslieder Walzer“ und „Die Zigeunerweisen“, weit mehr aber drang seine Bekanntschaft bis an die fernsten Spitzen der Zivilisation durch die Bearbeitung der „Ungarischen Tänze.“

In der Hauptsache galt sein durch und durch ernstes Kunststreben der Kammermusik, dem Liede und der Sinfonie, auf allen Gebieten hat er Herrliches geleistet. Auch die grösseren Chorwerke mit Orchester sind Marksteine in der Geschichte der Musik. Sein „Deutsches Requiem“ hat für ihn selbst die Bedeutung des Abschlusses einer Phase seines Werdens, denn von diesem Werke an sind seine abgesteckten Wege deutlich erkenntlich und seine geklärten Ziele stehen unverrückt vor den Augen der Hörer.

Um das kurz zu charakterisiren, was Brahms auf sinfonischem Gebiete leistete, sei gestattet, einen Ausspruch Bülow's anzuführen. In einem Gespräche, das Verfasser dieser Zeilen mit dem so eifrigen Apostel des grossen Meisters hatte, und das sich um die „vielleicht“ wünschenswerthe Veränderung oder Bereicherung der Sonatenform, bezw. der einzelnen Sinfoniesätze, durch eine einzuführende Neuform drehte, wies Bülow die Sache nicht so ganz von der Hand, äusserte aber sofort: „So lange wir noch Leute haben wie Johann Brahms, die es verstehen, die alten Schläuche mit so feurigem, neuen Weine zu füllen, wie er, bedarf es für mich noch keiner Reform.“

Neben seiner schöpferischen Kraft ging seine Energie und sein logisches Denken, unterstützt durch sein reiches Wissen und fast unbegrenztes Können. Die Verwendung alter Tonarten und Tonreihen, sowie alter Tonformen gelingen ihm überall zwanglos und leicht. Seine Kammermusikwerke enthalten Schätze für Jahrhunderte aufgespeichert.

Sein Horntrio, sein Quintett und Sextett, seine unvergleichliche Klarinetten-Sonate sind unvergänglich und werden immer unverwelklich bleiben. Die Welt der Bretter hat Brahms in richtiger Erkenntniss seiner Begabung nie betreten, sein Denken und Können wies ihm eben andere Wege. Die Schätze, welche er der Gesangslitteratur übermacht, bereichern dieselbe in grossartiger Weise.

Die Feder ist der müden Hand entfallen, ihm, der während seiner Krankheit nur die Verzögerung der Arbeit bedauerte! Nicht Weib und Kind trauern an seiner Bahre! Aber treue Freundesliebe weint um ihn, Freundesliebe, die sein Leben zierte. Und die grosse Gemeinde seiner Verehrer trauert um ihn, den grossen Todten.

Sein äusseres Leben floss ruhig dahin und wird dem späteren Biographen kaum viel Stoff zum Niederschreiben bieten. Anerkennung der Grossen dieser Erde wurde ihm in Verleihung von Orden und Ehrenzeichen zu theil und die Fürsten des Geistes ernannten ihn zum Ehrendoktor der Universitäten Breslau und Cambridge.

Und nun heisst's auch von ihm: „Staub zu Staube, Asche zu Asche,“ aber sein geistiges Theil, das hat er der Welt gegeben und das lebt fort in die Jahrhunderte mit und in uns und den kommenden Geschlechtern. Friede sei mit ihm!

A. Naubert.

Ueber Johannes Brahms letzte Lebensjahre.

Johannes Brahms Lebensweise war eine sehr einfache und geregelte. Der frühe Morgen fand ihn zur schönen Jahreszeit auf weiten Wanderungen in den Bergen, im Winter am Arbeitstisch. Am Vormittag empfing er die Besuche seiner Freunde und Bekannten. Seine Mittagsmahlzeit nahm er entweder in seinem Stammgasthause — seit langen Jahren der „Rothe Igel“ auf dem Wildpretmarkt — ein, oder er folgte als Freund heiterer Geselligkeit einer oder der andern der Einladungen ihm persönlich nahestehender Familien. Nachmittags bis zum späten Abend arbeitete er, um dann die paar letzten Stunden des Tages wieder mit Freunden zuzubringen.

Brahms galt in früheren Jahren als herber, verschlossener Mann. Er war es auch. Es kam damals viel Bitteres, wenig Süsses über seine Lippen. Seine Aeusserungen klangen scharf, seine Rede war satirisch, als wollte er sein im Grunde gütiges, weiches Herz unter einer ostentativ zur Schau getragenen rauhen Kruste verbergen. In den letzten Jahren, da er in einer aus allen Theilen der Welt kommenden Anerkennung die Früchte seiner ebenso genialen als treuen und fleissigen Arbeit reifen sah, gewannen oft mildere Stimmungen die Oberhand, er konnte sehr warm und herzlich zu denen sprechen, denen er warm und herzlich zugethan war. Viel Qual bereiteten ihm die Autographensammler. In das Album eines solchen schrieb er Noten und dazu die Worte: „Text: Siehe Brahms Liebeslieder.“ Die angezogene Stelle lautete: „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten!“ Unter der verhältnissmässig geringen Zahl persönlicher Freunde standen ihm Billroth, dessen Tod Brahms tief beklagte, Hanslick, Joachim, Joseph N. Widmann, N. Simrock, der Verleger des Meisters, Eusebius Mandyczewski, die Familien Brüll, Conrat, Faber, Fellinger, Kalbeck, Miller v. Aichholz, v. Wittgenstein am nächsten. Langjährige, herzliche Beziehungen unterhielt er mit Menzel, Johann Strauss — in dessen Gesellschaft er sich vor einigen Jahren in Ischl photographieren liess — mit Karl Goldmarck, Stockhausen, Bülow, Dvorak, Grieg, Claus, Groth, Spitta, Th. Kirchner, Gottfried Keller, P. Heyse, in früheren Zeiten mit Cornelius, Tausig, Ehlert, Nottebohm, Anselm Feuerbach u. a. Brahms ist nach langem, schwerem Sichthum einem Leberleiden erlegen.

Seine Freunde bemühten sich schon seit Jahren, ihn über seinen Zustand — die ärztliche Diagnose lautete auf Leberkrebs — im Unklaren zu lassen. Vor einer Woche trat die Krankheit des Meisters in ein solches Stadium, dass er sich zu Bette begeben musste.

Brahms war seither, bis zum Freitag von grosser Schwäche geplagt, so dass er auch häufig in Schlaf verfiel und Stunden lang im Schlummer lag. War er wach, so plauderte er gerne mit Frau Truxa, seiner Hausfrau, bei welcher er schon seit vielen Jahren wohnte. Er liess sich noch täglich die Wiener Zeitungen geben, denen er dann eine aufmerksame Durchsicht widmete. Frau Truxa war daher auch darauf bedacht, zu verhindern, dass etwa ungünstige Nachrichten über den Zustand des Kranken in die Blätter gelangten, denn es musste alles hintangehalten werden, was den Patienten aufregen konnte. Oft und oft während der letzten Tage rief er seine Hausfrau zu sich und dankte ihr in innigster Weise für all die Freundlichkeit, die sie ihm stets erwiesen habe. Mit dem Freitag verfiel Brahms sichtlich, das Leiden schien seinem Ende nun rasch entgegenzugehen.

Er sprach nicht mehr und war schon ohne jede Theilnahme für seine Umgebung. Gegen Abend überfiel ihn ein leichter Schlaf, aus dem er jedoch bald wieder erwachte. Erst in später Nachtstunde fand er wieder Schlummer, aus dem er Sonnabend vormittags kurz vor 9 Uhr erwachte. Die letzten Worte hörte man von Brahms gelegentlich des Kon-

siliums am Freitag Nachmittag. Von da ab sprach er mit Niemandem mehr. Dagegen streichelte er jedem die Hand, der an sein Bett trat. Die ganze Nacht verbrachte er sehr unruhig, wenig schlafend. Dr. Breuer jr. wachte die ganze Nacht bei ihm, doch äusserte der Kranke gar keine Wünsche. Als am Sonnabend halb 10 Uhr vormittags Frau Dr. Truxa in sein Zimmer trat und bitterlich weinte, da schlug der Meister die Augen auf und weinte heftig mehrere Minuten. Dann wollte er den Mund öffnen, um zu sprechen — in demselben Moment sank er in die Kissen zurück und that einen kurzen Athemzug — den letzten!

Dr. Kerr und die Berliner Musikkritiker.

Herr Dr. Kerr beschuldigte in einem Artikel der „Frankfurter Zeitung" vom 10. März einen Theil der Berliner Musikkritiker: er sei der Bestechung durch Geld zugänglich. Darauf erliessen 29 Berliner Musikkritiker folgende Erklärung in verschiedenen Zeitungen:

„In einer vom 9. März datirten Berliner Chronik der „Frankf. Ztg." nimmt es sich der Theaterkritiker Herr Dr. Kerr im Anschluss an die Besprechung der Angelegenheit Liebling heraus, mit allgemeinen Verdächtigungen die Ehre der Berliner Musikrezensenten anzugreifen. Er nennt die Theaterkritik in Berlin unbestechlich, will die Unbestechlichkeit der Musikkritik aber nur „im Grossen und Ganzen" gelten lassen. Er behauptet: „Es giebt hier Personen, denen alle Musiker nachsagen, dass sie gegen bar mit sich reden lassen." Und weiter behauptet er: „Der Schreiber dieser Zeilen sprach neulich mit einem Künstler über einen dieser zweifelhaften Rezensenten. Der Künstler schwor Stein und Bein, dass der Kerl Geld nehme"

Die Unterzeichneten weisen es weit von sich, dass sie von derartigen Beschuldigungen getroffen werden können. Bei Uneingeweihten aber, die weder Herrn Dr. Kerr noch die Berliner Musikreferenten nach ihrer moralischen Qualität zu beurtheilen vermögen, könnte doch jeder einzelne der letzteren durch die unbestimmt gehaltenen Anschuldigungen in falschen Verdacht geraten. Die Unterzeichneten können daher nur ihr Bedauern darüber aussprechen, dass die „Frankf. Ztg." sich zur Verbreitung der Angriffe hergegeben hat. Sie fordern Herrn Theaterkritiker Kerr auf, Namen zu nennen, widrigenfalls sie seine Erzählung von dem „Stein und Bein schwörenden Künstler" für eine Lüge, ihn selbst als Verfasser der beregten Berliner Chronik für einen Verläumder erklären.

Wilhelm Blank (Tägl. Rundsch.), R. Buck (Hamburg. Korresp.), Ch—i (Berl. Börs.-Ztg.), Oskar Eichberg (Berl. Börs.-Conr.), Paul Ertel (Allg. Musik. Rundsch.), R. F. (Nordd. Allg. Ztg.), Otto Flörsheim New York Musical Conrier), A. Göttmann (Münch. Neuest. N.), v. H. (Nordd. Allg. Ztg.), Benno Horwitz (Post, Köln. Ztg.), Fritz Hoyer (Staatsb.-Ztg.), L. Kirsch (Berl. Börs.-Cour.), Wilhelm Klatte (Allg. Musik.-Ztg.), H. v. Koss (Krenzztg.), Professor Theodor Krause (Reichsbote), Dr. Karl Krebs (Vossische Zeitung), E. Langelütje (Berl. Fremd.-Bl.), Otto Lessmann Allg. Musik-Ztg.), Josef Lewinski (Berl. Ztg., Freis. Ztg.), Max Loewengard (Berl. Herold, Berl. Börs.-Ztg.), Max Marschalk (Voss. Ztg., Welt am Montag), Ad. Mohr (Volks-Ztg.), Paul Moos (Berl. Neust. N., Münch. Allg. Ztg., Bresl. Ztg., Rhein.-Westf. Ztg.), Heinrich Neumann (Berl. Tagebl.), Eugenio v. Pirani (Charlottenburger Ztg.), Ludwig Renner (Berl. Ztg.), E. E. Taubert (Post), Prof. Heinrich Urban (Voss. Ztg.), Dr. Heinrich Welti (Tägl. Rundsch.)" *)

Hierauf antwortete Herr Dr. Kerr:

„An der Erklärung, die eine Anzahl von Berliner Musikkritikern gegen mich veröffentlicht, ist mir die Tonart aufgefallen. Es wird unter einer gewissen Bedingung der Vorwurf der Verleumdung und Lüge erhoben. In dieser bedingten Form ist die Aeusserung leider nicht fassbar. Die Herren mögen sie in einer nicht bedingten Form wiederholen, — und ich werde mich herzlich freuen, sie vor Gericht wiederzusehen. Im übrigen macht es mir Spass, ihr Verlangen zu erfüllen. Sie fordern mich auf, Leute zu nennen, welche die Bestechlichkeit einzelner Berliner Musikkritiker behaupten. Das soll geschehen — und in noch ganz anderem Sinne, als die Herren wünschen. Ich bin bereit, (um ihnen für ihren freundlichen Ton eine Freundlichkeit zu erweisen), einen Gewährsmann aus ihren eigenen Reihen zu nennen. Einer der neunundzwanzig Unterzeichner hat erst vor wenigen Tagen mir gegenüber behauptet, dass gewisse Berliner Musikkritiker bestechlich sind; er sagte auch, welche. Ich erkläre hiermit, dass ich willens bin, den Namen dieses Unterzeichners den übrigen, sei es jedem einzeln, sei es allen gemeinsam, anzugeben. Nur von derartigen Aeusserungen habe ich objectiv berichtet, als ich Herrn Lieblings Angelegenheit besprach. Denn derartige Aeusserungen bergen ein starkes öffentliches Interesse, besonders wenn sie so häufig und bestimmt auftreten. Dass die erdrückende Mehrheit der Berliner Musikkritiker dieses Interesse fühlt und den wenigen Unwürdigen — falls sich solche in ihrer Mitte finden — gern den Garaus machen möchte, glaube ich zu wissen. Ich habe bloss gewisse Symptome geschildert und erklärte es für „verwegen, einzelne Berliner Musikkritiker der Bestechlichkeit anzuschuldigen, ohne einen strikten Beweis liefern zu können". Ich sprach von dem lauten Gerücht und fügte ausdrücklich hinzu: „Man wird annehmen, dass das nicht wahr ist, so lange man nicht den erwähnten Beweis in Händen hat." Man kann nicht vorsichtiger zu Werke gehen, wenn es sich um eine ernste Sache und einen anscheinend faulen Punkt handelt. Den weiteren Schritten, welche die Unterzeichner jetzt zweifellos thun werden, sehe ich mit freundlichem Antheil entgegen. Es wäre sehr hübsch, wenn der Stein ins Rollen käme. Wofern ich die Herrn recht verstehe, wünschen sie das auch. Aber hierzu scheint vor allem eine Gerichtsverhandlung nöthig"

Hier sei ein kurzer, die Erklärung der Berliner Kritiker kritisierender Artikel des „Kleinen Journals" eingeschaltet.

„In einem Artikel der „Frankfurter Zeitung":

---

*) Wie ich höre, rechnet mich der Verein der Berliner Musikkritiker nicht mehr zu den Kritikern, da ich seit längerer Zeit nur noch gelegentlich Musikberichte schreibe. Deshalb wurde mir die Erklärung der „Neunundzwanzig" nicht zur Unterschrift vorgelegt. Wäre es geschehen, so hätte ich sie selbstverständlich mit unterzeichnet, obgleich ich mit der Fassung nicht ganz einverstanden bin, mir besonders die Worte: „Stein- und Bein schwörenden Künstler" geschmacklos erscheinen. *E. B.*

„Berliner Chronik", nimmt der Verfasser (Alfred Kerr) Notiz von Gerüchten, welche die Integrität der hiesigen Musik-Kritik antasten. Derartige Beschuldigungen sind leider nicht neu; vor etwa vier Jahren rächte sich die Klavier-Virtuosin Erica Lie an den Berliner Rezensenten, welche ihr Konzert unbesprochen liessen, durch üble Nachrede in einer norwegischen Zeitung. Damals richteten fast alle Kritiker eine energische Kollektivnote an das Blatt. Frau Lie revozirte oder schwächte das Gesagte ab. Die Sitzungen führten zur Gründung des „Vereins Berliner Musik-Referenten", dem etwa die Hälfte der Berliner Kritiker angehören mag. Die regelmässigen Zusammenkünfte sollen durchaus harmloser Natur sein, wenigstens hat man seit der Affaire „Lie" nichts von irgendwelchen Thaten gehört. Herrn Kerr war es vorbehalten, die Gemüther auf's Neue in Wallung zu bringen. Da die gesellige Verbindung sich nicht für ausreichend legitimirt halten mochte, aggressiv vorzugehen, wurden auch solche zur Betheiligung eingeladen, welche nie Mitglieder waren oder es längst nicht mehr sind. Neunundzwanzig Unterschriften trägt die abwehrende „Erklärung"; es fehlen wenigstens 10—12 Namen. Warum? Aus bester Quelle erfahren wir, dass Einige den Aufsatz der „Frankfurter Zeitung" gar nicht kannten, Andere fühlten sich in keiner Weise verletzt. Es wird ja so viel geredet über Leute, die in der Oeffentlichkeit stehen! Mehrere verweigerten ihre Zustimmung wegen der injuriösen Fassung einzelner Stellen. Es mag auch nicht an Solchen gefehlt haben, welche prinzipiell mit dem Verein nichts zu schaffen haben wollten. Wenn man in Betracht zieht, dass drei Mitglieder nur mit Buchstaben, nicht mit dem vollen Namen die Erklärung unterzeichneten, und wenn es sich als wahr herausstellen sollte, was Herr Kerr in seiner gestrigen Erwiderung erzählt: dass Einer von den Neunundzwanzig erst vor wenigen Tagen selbst etliche seiner Kollegen in der üblichen Weise „verleumdet" hat, so darf man es Keinem verargen, der den Berathungen fern geblieben ist".

Nachdem drei Tage verflossen, ohne dass einer der „Neunundzwanzig" Herrn Dr. Kerr zur Nennung der Namen, zu der er sich erboten, aufgefordert, veröffentlichte derselbe in Folgendem die Namen derjenigen Musikkritiker, die ihm als der Bestechung zugänglich genannt worden sind.

„In dem Erlass der Neunundzwanzig war ich aufgefordert worden, Leute zu nennen, die von der Bestechlichkeit einzelner Musikkritiker gesprochen hatten. Dieses sehr geringfügige Verlangen zu erfüllen, erklärte ich mich sofort bereit. Damit wäre meine Rolle erledigt gewesen.

Seitdem sind drei geschlagene Tage verflossen, ohne dass eine offizielle Kundgebung der Herren an mich gelangt wäre. Um aber die Angelegenheit nicht auf dem todten Punkt ruhen zu lassen, habe ich mich entschlossen, ihre weitere Behandlung allein in die Hand zu nehmen; und ich weiss, dass Tausend von wackeren Künstlern hinter mir stehen.

Weil ich selbst weder Musiker bin, noch je ein Konzert gab, wusste ich um die einschlägigen faulen Verhältnisse nur aus den Mittheilungen der erbitterten Künstler. Ich habe mit ihrer Hilfe nicht ohne Mühe Material gesammelt. Die empörende Thatsache besteht, dass Kritiker in der deutschen Hauptstadt sich von denen mästen, die sie beurtheilen sollen; dass sie selbst Anfänger, die für ihr erstes Konzert das Letzte hingeben, frech ausbeuten; dass sie Bestechungsgelder annehmen, und dass sie indirekt erpresserisch wirken.

Ein Aufräumen unter dieser unanständigen Minderheit ist nicht leicht. Denn nur schwer entschliesst sich Jemand, der bestochen hat, die Bestechung einzugestehn. Ich bin aber der Meinung, dass nicht den Künstler eine Schuld trifft, der unter dem Zwange eines Missbrauchs handelt, sondern allein den gesunkenen Kritiker, der den Missbrauch aufrecht erhält. Erbarmungsloses Aufdecken ist hier einzig geboten. Und so will ich den Anfang machen.

Ich klage hiermit (Name und Wohnung) der unlauteren Zugänglichkeit für Geldgaben und Missbrauchs des Amtes an. Desgleichen bezichtige ich (Name und Wohnung) der gemeinen Bestechlichkeit durch Geld. Ich erkläre mich zugleich bereit, beiden vor dem Richter wegen dieser Beschuldigungen Rechenschaft zu geben".

Alfred Kerr.

Ich verschweige die Namen der beiden Herren, da sie ihre Unschuld betheuern und einer derselben öffentlich kundgiebt:

„Ich erkläre hiermit die Beschuldigung des Herrn Kerr für infame Lüge und Verleumdung und ich habe bereits die nöthigen Schritte eingeleitet, um ihn, seinem ausdrücklichen Wunsche entsprechend, vor Gericht für seine Beschimpfungen zur Verantwortung zu ziehen".

Und so wird wohl erst durch die Gerichtsverhandlung Klarheit in die Sache gebracht werden.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 9. April 1887.

Diesmal ist nur über ein grosses Konzert zu berichten: der von Herrn **Siegfried Ochs** geleitete Philharmonische Chor führte noch einmal Tinel's „Franziskus" auf, mit dem er schon in den Vorjahren so grosse Erfolge errungen hat. Das Werk ist an dieser Stelle eingehend besprochen worden; es machte auch diesmal wieder einen hochbedeutsamen Eindruck durch die Frische und Anmuth der melodischen Erfindung, wie durch die geschickte Gruppirung der einzelnen Nummern und durch die glänzende Instrumentation. Ausgeführt wurde es in mustergiltiger Weise: Chor und Orchester waren in jeder Hinsicht hervorragend und die Soli waren durch Frau Herzog und die Hrn. Goetze und Prof. F. Schmidt vortrefflich besetzt.

Frl. Camilla Landi hat inzwischen ihr drittes Konzert gegeben und mit demselben so grossen Erfolg gehabt, wie mit dem ersten. Sie ist wirklich eine vorzügliche Sängerin und es ist fast unerklärlich, wie sie in ihrem zweiten Konzerte so erheblich nachlassen konnte. Neben ihr ist aber in diesen Tagen eine andere, allerdings anders geartete noch sehr jugendliche Sängerin aufgetreten, die sich ihr Publikum im Sturm erobert hat: **Frl. Rose Ettinger.** Diese junge Dame ist zur Koloratursängerin prädestinirt; die Stimme ist klein, aber ungemein süss und lieblich und die Kopfstimme, bis zum dreigestrichenen Fis, von einer Sicherheit und goldigen Reinheit der Intonation, dass es erstaunlich ist. Dabei ist die bereits erlangte technische Fertigkeit eine sehr bedeutende. Delibes' Glöckchenarie aus

Lackmé und die Proch'schen Variationen waren blendende Leistungen. Es fehlt Frl. Ettinger aber auch nicht an Innigkeit der Empfindung, wie sie an Brahms' Wiegenlied bewies. Mit Mozart's „Veilchen" kam sie allerdings weniger gut zu Stande. Jedenfalls wird man von dieser Sängerin noch viel hören.

Ein sehr erfolgreiches Konzert veranstaltete Hr. Prof. **Halir**, der das Beethoven'sche Konzert und die Spohr'sche Gesangscene zu prächtigem Vortrag brachte. Eine grössere neuere Komposition, die auf dem Programm stand, musste aber ausfallen, weil die Orchesternoten nicht rechtzeitig angekommen waren.

Im übrigen gab es noch einige gute Virtuosenkonzerte jüngerer Talente. Frl. **Münchhoff** stellte sich im Bechsteinsaale als tüchtige Sängerin vor, Frl. **Painparé**, Pianistin, erfüllte nicht ganz die Erwartungen, die man nach ihrem ersten Auftreten hegen durfte. Frl. **Alix Moir** zeigte sich am Klaviere als talentbegabt und Frl. **Dongrie** ist eine hoffnungsvolle junge Violinistin.

Aber die Konzerte gehen für dieses Jahr zu Ende, und es erscheint schon jetzt fast alles als Nachlese. Mit Ostern wird die Konzertzeit diesmal wahrscheinlich, etwas frühzeitig, vollständig abschliessen. *O. Eichberg.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Komponist Hr. E. H. Seyffardt in Stuttgart erhielt vom König von Württemberg den Professortitel, Hr. Professer Kosleck in Berlin den Kgl. Preuss. Kronen-Orden III. Klasse, Hr. Oberlehrer Dr. Thouret in Friedenau-Berlin, der Herausgeber von „Musik am preussischen Hofe", den Rothen Adler-Ord. IV. Kl., der Klaviervirtuos Hr. Franz Rummel vom Herzog von Anhalt, der Organist Hr. Dr. Heinrich Reimann in Berlin vom König von Preussen den Titel Professor, der Dirigent des Evangel. Vereins für Kirchengesang, Edmund Parlow in Frankfurt a. M, den Titel Königl. Musikdirektor.

— Das Kuratorium der Joseph Joachim-Stiftung erlässt folgende „Bekanntmachung": Anlässlich des 50jährigen Künstler-Jubiläums des Professors Dr. Joseph Joachim, Kapellmeisters der königl. Akademie der Künste und Mitgliedes des Direktoriums der königl. akademischen Hochschule für Musik, ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist: unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staate oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Violoncelli) oder in Geld zu gewähren. Bewerbungsfähig ist nur Derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat, und, da es sich in diesem Jahre um Verleihung von Instrumenten handelt, seine Ausbildung als Geiger beziehungsweise Violoncellist erfahren hat. Bei der Bewerbung sind folgende Schriftstücke einzureichen: 1) ein vom Bewerber verfasster kurzer Lebenslauf, 2) eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers, sowie die Genehmigung derselben zur Theilnahme an der Bewerbung auf Grund der zu bezeugenden Thatsache, dass der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat. Die Ausantwortung, beziehungsweise Auszahlung, der zuerkannten Prämien erfolgt am 1. Oktober. Eine Benachrichtigung der nicht berücksichtigten Bewerber, sowie eine Rücksendung der eingereichten Schriftstücke findet nicht statt. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den in Vorstehendem geforderten Schriftstücken bis zum 1. Juni. an das unterzeichnete Kuratorium, Berlin W., Potsdamerstrasse 120, einzureichen. Berlin, den 20. März 1897. Der Vorsitzende des Kuratoriums. Joseph Joachim.

— Kapellmeister Gustav Mahler aus Hamburg wurde als Kapellmeister des Wiener Hofoperntheaters verpflichtet.

— Am 1. Oktober kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland vom Staat unterstützten musikalischen Ausbildungsinstitute ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. SämmtlicheBewerbungen sind nebst den erforderlichen Nachweisen und Zeugnissen bis zum 1. Juli d. J. an das Kuratorium, Berlin W., Potsdamer Strasse No. 120, einzureichen. Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Die Verleihung des Stipendium für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 30. September in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung.

— In Köln hat eine junge Pianistin, Frl. Hedwig Meyer, eine ehemalige Schülerin Dr. Franz Wüllner's in der vorigen und in der jetzt zu Ende gehenden Saison in zusammen acht Konzerten sämmtliche Klaviersonaten, die 32 Variationen, das Andante favori und die Fantasie zum Vortrag gebracht, eine That, die allein schon als Gedächtniss- und Fingerleistung eine respektable zu nennen ist. In der „Köln. Ztg." schreibt Dr. Neitzel über die kühne Veranstaltung: — „Aber Fräulein Meyer hat noch mehr durch den Ernst und die Tiefe ihrer Auffassung, durch die ausdauernde Kraft, Ueberlegenheit

und Gewandtheit ihrer Technik einen Platz in der ersten Reihe der Pianistinnen erworben. Mit der Emsigkeit des Strebens, die sie mit diesem Unternehmen bewiesen hat, verbindet sie eine dem Höchsten und Schönsten, was die Tonkunst bietet, gewachsene künstlerische Intelligenz und die markige Plastik, die dem öffentlichen Vortrag zur rechten Wirkung unbedingt erforderlich ist. Wer namentlich eine Sonate, Werk 106, so bewältigt, wie sie es an ihrem letzten Abend vollbrachte, wer die Schönheiten des Adagios, einer der erhabensten Eingebungen des Meisters, so begriffen und mit so viel Anschlagsfeinheit und Empfindungsinnigkeit dem Hörer zu Gemüthe führt, wer die bis zur Mitte dieses Jahrhunderts für ungeheuerlich ausgegebene Fuge so frisch und kernig bis zu Ende führt, der hat auf den Ehrentitel einer gediegenen Virtuosin Anrecht, und wir zweifeln nicht, dass, wie ihr diesen das Kölner Publikum mit Recht verlieh, sie ihn auch vor andern ausschlaggebenden Zuhörerschaften erringen wird."

— Der Musik-Verleger Herr B. Scheithauer (Berlin) setzte im Herbst 1896 je zwei Preise für die besten Lieder, Märsche und Walzer aus. Etwa dreihundert Kompositionen wurden eingeschickt, mit deren Beurtheilung die Herren Wilh. Tappert, Richard Thiele und Max Wagner betraut waren. Vor Kurzem verständigte sich dieses Preisrichter-Kollegium. Weil kein einziger Walzer den gestellten Bedingungen völlig entsprach, wurde noch ein drittes Lied prämiirt. Das Ergebniss dieser Konkurrenz ist nun folgendes: Für ein Lied wurde Herrn Edmund Kühn (Berlin) der erste Preis zuertheilt, auch die beiden anderen Preise holten sich Berliner Komponisten: Gustav Lazarus und Bruno Wandelt. Der Letztere empfing ausserdem für einen langsamen Marsch den ersten Preis; den zweiten errang ein geschwinder Marsch von Eugen Sattteimeier in Kiel.

— Es ist nothwendig geworden, die Feier des 40 jährigen Bestehens des K. Konservatoriums für Musik in Stuttgart um einen Monat hinauszurücken; dieselbe soll nun in den Tagen 28. April bis 1. Mai d. J. stattfinden und zwar 28. April Konzert mit früheren Schülern, 29. April Orgelkonzert, 30. April Konzert mit jetzigen Schülern und 1. Mai Bankett.

— Breitkopf & Härtel's Musikbibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch, die klassische und moderne Werke zu volksthümlichen Preisen bieten, sind nach den jetzt erschienenen „Mittheilungen" No. 49 wesentlich bereichert worden durch Aufnahme der Gruppen von zwei- und dreistimmigen Liedern und von Chorwerken mit Begleitung eines Instrumentes, sowie einer Anzahl von Gesang-Solostimmen. — Aus den „Vermischten Nachrichten" ist ersichtlich, dass Tinel's Oratorium Franziskus in 6 Jahren nahezu 100 Mal aufgeführt worden ist, und dass sein neues Musikdrama Godoleva im Mai zum ersten Male in Brüssel aufgeführt werden soll. — D'Albert's neue Oper Gernot wird im April im Grossherzoglichen Hoftheater zu Mannheim zur ersten Aufführung gelangen und Ende Mai daselbst als Festoper der diesjahrigen Tonkünstler-Versammlung gegeben werden. — Zur Erinnerung an Kaiser Wilhelm I. bietet die Sammlung „Musik am preussischen Hofe" zwei historische Stücke von besonderem Interesse: Gotter's Wiegenlied in der Komposition Fr. H. Himmel's (1797) und „Grosser Tusch und Fanfaren" aus der Musik zum Turnier „Der Zauber der weissen Rose", dem in Potsdam am 13. Juli 1829 veranstalteten Hoffeste. — Der monatlich erscheinende „Deutsche Bühnen-Spielplan" giebt eine zuverlässige Uebersicht über die in 109 Städten aufgeführten Werke. — Hervorzuheben sind ferner die kurzen Biographien des Herausgebers des Altdeutschen Liederbuches, des Deutschen Liederhortes u. s. w. Fr. Magnus Böhme, Dr. Hugo Riemann's und Adolph Schuppan's. — Von den Flugblättern sind nunmehr 37 zum billigen Preise von je 10 Pf. erschienen. No. 36 davon bietet das Porträt Kaiser Wilhelms I. von E. Klotz mit der Hymne „Heil dir im Siegerkranz".

— In der Schlussfeier des Kgl. Konservatoriums zu Dresden wurden folgende Reifezeugnisse zugesprochen: 1) Für selbstständige Weiterentwickelung als Komponist: Lang, Müller; 2) für das Dirigentenamt: Cruciger, Lang, Sachs; 3) für Unterrichtsertheilung in Musiktheorie: Mehner; in Klavier: Heil, Meyer, die Damen Finger, Hartmann, Krabbes, Meyer, Neumann, Neithardt, Richter, v. Scheibner, Spengler, Steinkopf, Wendland; in Gesang: Oehr, die Damen Heinicke, Vibrans; 4) für selbstständige Weiterentwickelung als Pianisten: Petrenz, die Damen Austin, Becker, Irmischer, Meyer, Neumann; 5) für das Organistenamt: Scheumann; für die Konzertthätigkeit als Organist: Heil, Scheumann; 6) für Solo und Orchesterspiel: Violinisten Gumpert, Frl. Wagner, Violoncellisten Halke, Stein, Oboist Petrenz, Klarinettist Weber, Fagottisten Dietze, Henker, für Orchesterspiel: Violinist Hirschfeld, Oboist Grützner, Hornisten Pescht, Wächtler; 7) für den Konzertgesang: Bendert, Frl. Henrici; für den Operngesang: die Damen Mayr, Röder, Steinmann; für selbstständige Weiterentwickelung als Sängerin: Frl. Bruguière. Auszeichnungen erhielten: 1) Preiszeugnisse, die höchste Auszeichnung der Anstalt: Gumpert (Violinkl. Rappoldi), Frl. Heinicke (Gesangskl. Frl. Orgéni), Frl. Henrici (Gesangskl. Frl. v. Kotzebue): 2) Oeffentliche Belobigungen: Bendert, Dietze, Feigerl Lang, Lauterbach, Petrenz, Scheumann, Stein, Weber; die Damen Austin, Baly, Irmischer, Kretzschmar, Urban, Wagner, Wander; 3) den Koburg-Gotha-Preis: Dietze, Pescht.

— Herr Felix Weingartner, der Kapellmeister unserer Königlichen Oper, hat in München ein Orchester-Konzert des Kaim-Orchesters mit grossem äusseren Erfolge dirigiert. Bedingungslos ist die Anerkennung Webers Freischütz-Ouvertüre und der unvollendeten Symphonie Schuberts gegenüber. Seine Auffassung von Beethovens Eroica und Wagners Tannhäuser-Ouverture erregte ob ihres virtuosen Zuschnitts starke Bedenken. Herr Weingartner soll nun von Dr. Kaim als Dirigent der sämmtlichen Kaim-Konzerte des nächsten Winters unter ausserordentlichen Bedingungen engagiert sein. Er wird

dann also die acht Symphonie-Konzerte in Hamburg, zwölf oder noch mehr in Bremen und eine ähnliche Anzahl in München dirigieren.

— Die Tonkünstler-Versammlung findet in diesem Jahre in Mannheim (vom 27. Mai bis zum 1. Juni) statt. Es werden ausser einer vom Mannheimer Konservatorium dargebotenen Matinee, in der ausschliesslich Werke von J. Brahms zur Aufführung kommen sollen, sechs Konzerte, drei für Orchester, Chor und Solomitwirkung, drei für Kommermusik stattfinden. Als aufzuführende Werke sind unter anderem bestimmt H. Berlioz' „Lelio"; F. Liszt's „Dante-Symphonie" und Concerto phatétique; R. Strauss' „Also sprach Zarathustra"; v. Reznicek's „Festspiel-Ouverture und Requiem; Vincent d'Indy's Symphonie (sur des thêmes montagnards); F. Weingartner's „Die Gefilde der Seligen", symphonische Dichtung; A Klughardt's Streichsextet; R. Kahn's Sonate für Violine und Klavier" J. Brahms „Vier ernste Gesänge"; F. Steinbach (Meiningen), A. Ritter, A. Lindner: Lieder; C. Prohaska (Wien) Kantate etc. etc. Die Mitwirkung ist ausser den dortigen heimischen Künstlern bis jetzt von Fräulein H. Ritter aus München sowie den Herren Dr. Felix Kraus (Wien), Dr. Wüllner (Meiningen), F. Busoni (Florenz), A. Petschnikoff (Moskau), E. Risler (Paris) sowie den Quartett-Vereinigungen Rosé (Wien) und Schuster (Mannheim) zugesagt. Als Dirigenten werden die Herren Kapellmeister E. v. Reznicek, F. Langer, F. Weingartner, Hofkapellmeister R. Strauss, Vincent d'Indy und C. Prohaska mitwirken. Das Orchester besteht aus der durch Mitglieder des Darmstädter Hoforchesters und und der Mainzer städtischen Kapelle verstärkten Kapelle des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim Der zahlreiche Festchor wird zusammengesetzt aus verschiedenen Mannheimer Vereinen. Am Vorabend der Tonkünstler-Versammlung wird die Intendanz des Mannheimer Hof- und Stadttheaters die neue Oper „Gernot" von Eugen d'Albert und am Schlusse des Festes die Oper „Genesius" von Felix Weingartner, beide unter Leitung der Komponisten, zur Aufführung bringen, wozu den Mitgliedern freier Eintritt gesichert ist, wenn sie sich bis zum 12. Mai bei der Theater-Intendanz anmelden. Die Anmeldungen zur Theilnahme an der Tonkünstler-Versammlung haben (mit der Bezeichnung „Angelegenheit des Allgemeinen Deutschen Musikvereins") bei der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig spätestens bis zum 12. Mai zu erfolgen.

— Bei der, wie es scheint, in Glasgow üblichen Abstimmung über die in der Saison gehörten und zur Wiederholung gewünschten Werke trugen dieses Jahr im Bereich der Symphonie Tschaïkowsky's 6., Schubert's H moll und Dvorák's „Aus der Neuen Welt" den Sieg davon, an der Spitze der Suiten stand die 1. aus „Peer Gynt" von Grieg obenan, von Ouverturen wurden die Wagner'schen zu „Tannhäuser", dem „Fliegenden Holländer" und zu den „Meistersingern" verlangt. Im letzten Populären Konzert wird der vom Publikum getroffenen Wahl möglichst Rechnung getragen.

— Nach den Mittheilungen, welche gelegentlich aus Amerika zu uns gelangten, gewinnt das Jankó-Klavier dort, Dank dem regen Interesse, welches hervorragende Dirigenten (vor allen sei hier Kapellmeister Anton Seidl genannt) und Konservatoriumsdirektoren (aus neuerer Zeit sei hier Friedrich Zuchtmann in Springfield rühmend erwähnt) an der genialen Neuerung nehmen, fortdauernd an Boden, und scheinen auch die mit der Jankó Klaviatur versehenen Konzertflügel der verschiedenen amerikanischen Fabriken, welche mit voller Ueberzeugung von dem endlichen Sieg dieser Erfindung dieselben fördern, in Bezug auf Ausgiebigkeit und Modulationsfähigkeit des Tons jeden Vergleich mit den Instrumenten alten Systems auszuhalten, während bei uns in Deutschland gerade die musikalischen Fachkreise wenn nicht gar feindlich, so doch meist ganz gleichgiltig diesem eminenten Fortschritt in der Konstruktion der Klaviatur gegenüberstehen und unsere deutschen Klavierfabrikanten mit verschwindenden Ausnahmen (Blüthner, Francke und wenige Andere) überhaupt Nichts mit dieser Neuerung zu thun haben wollen, sodass immer seltener Etwas über dieselbe in die Oeffentlichkeit dringt und eigentlich nur Berlin, wo Hr. Prof. Hansmann und Frl. Zech unablässig für die Sache wirken, und Leipzig, wo das altberühmte k. Konservatorium dank dem Weitblick seines Direktors Hrn. Dr. Günther einen besonderen Lehrer für den Unterricht auf dem Jankó-Flügel in Hrn. Wendling besitzt, als Pflegestätten der Neuerung in Betracht kommen. Von hier aus sind auch schon wiederholt junge, für die Sache begeisterte Pianisten in die Welt hinaus gegangen, um die ungeheuren Vorzüge der neuen Klaviatur der alten gegenüber praktisch zu demonstriren. Einer dieser Apostel, Hr. Willmar Robert Schmidt, ein Schüler Wendling's, nimmt gegenwärtig direkten Antheil an den Bestrebungen, welche, wie oben angedeutet, in so erfreulichem Maasse in Amerika für diese Neuerung im Gange sind, und denen, wie man wissen will, auch der junge Steinway zuneigt, während die berühmte Firma dieses Namens bis zum neulich erfolgten Tode William Steinway's kein thatkräftiges Interesse für das Jankó-Klavier gezeigt hat.

(Musik. Wochenblatt.)

Amsterdam. Der von der Pariser Verlagsfirma Enoch & Cie. wegen Nachdrucks verklagte Musikverleger Bührmann (in Firma Bührmann & Roothaan) ist von der hiesigen Strafkammer zu 400 Gulden Schadenersatz, zur Einziehung der Nachdrucksexemplare und zur Tragung der 200 Gulden betragenden Prozesskosten verurtheilt worden. Dieses Erkenntniss ist um so höher anzuschlagen, als ein Litterarvertrag zwischen Frankreich und Holland noch nicht besteht.

(Es besteht in der That kein Litterarvertrag zwischen Holland und Frankreich, ebensowenig wie zwischen Holland und Deutschland. Es ist mir demzufolge unklar, wie in diesem Falle eine Verurtheilung des Nachdruckers hat stattfinden können. Derselbe Verleger hat meine bei Grüninger erschienene Klavierschule übersetzen lassen und nachgedruckt. Durch Zufall erfuhr ich davon. Als seiner Zeit eine Klage angestrengt werden sollte, wurde mir der Erfolg derselben als aussichtslos bezeichnet. *E. B.*)

Gotha. Die alljährlichen Schüleraufführungen des Tietz'schen Konservatoriums geben den Freunden der Musik immer erfreuliche Gelegenheit, die Fortschritte der bereits bekannten und das Auftauchen neuer Talente zu konstatiren, zugleich auch die Leistungen der vortrefflichen Lehrkräfte der Anstalt verdientermassen zu würdigen. In der vor kurzem stattgefundenen ersten Prüfung waren die Resultate die denkbar günstigen. Fast 100 Vortragsstücke wies das Programm auf, davon freilich weitaus die grössere Hälfte als Darbietungen der Schüler der Anfangs- und Mittelklassen.

Zunächst macht auf den Zuhörer den allerbesten Eindruck der Umstand, dass alle Vorträge in durchaus bescheidener Form dargeboten werden. Auch diejenigen, welche wirklich auf höhere Bewerthung Anspruch machen können, geben sich nicht als „Künstler", sondern wollen eben nur Schüler sein, freilich Schüler eines Institus, das nach vortrefflicher Methode von den ersten Anfängen bis zur höchsten Vollkommenheit sicher leitet und so die volle Gewähr bietet, dass das vorhandene Talent sich frei und originell entfalten kann und dass selbst die Mittelmässigkeit einen achtenswerthen Grad von Fertigkeit erreicht.

Bekanntlich sind Klavier-, Violinspiel, sowie Gesang die hauptsächlich gepflegten Unterrichtszweige; letzterer ist, seitdem Fräul. Sophie Rossée an der Anstalt als Lehrerin thätig ist, zu besonderer Blüte gelangt und die darin gebotenen Gaben waren durchweg hoch erfreulich. Freilich hängt ja der Erfolg des Gesangsunterrichts immer von einem unberechenbaren Faktor, der Stimme des Schülers ab. Diesmal war es besonders günstig, dass darin hervorragend schönes Materirl vorhanden ist, dass die Kunst der Lehrerin mit aller Sorgfalt so tadellos und exakt ausbildet, dass von den einfachen Lied bis zur Opernarie durchweg sehr Tüchtiges und Anerkennenswerthes geboten wurde und die Vortragenden volle Anerkennung verdienten, nicht nur vonseiten der Interessierten.

Dem Violinspiel steht, in einigen Nummern von Herrn Paul Böhm unterstützt, Herr Anton Maisch vor; es hiesse nur Allbekanntes wiederholen, wenn wir seine Vorzüge als ausgezeichneter Lehrer der Kleinen und als allzeit hilfsbereiter Berather der Vorgeschrittenen schildern wollten, selten aber hat er über eine solche Fülle von Gutem verfügt, wie in diesem Jahre. Zwar mussten einige der besten Nummern infolge von Erkrankungen ausfallen, wer aber seine Schüler so weit fördert, dass sie die „Balletscene" von Beriot (Herr Willy Schmidt) mit so viel Ausdruck und technischer Vollkommenheit spielen, in der „Air varié" (Miss Fagan) desselben Komponisten einen so süssen und herzerquickenden Ton entfalten und Bruch's G-moll-Konzert (Herr Alfred Bachmann) mit so klarer Technik und virtuoser Kraft zu Gehör bringen — ein solcher Meister darf wohl mit dem Gefühl des berechtigten Stolzes auf seine Erfolge hinweisen.

Die Hauptsache aber bleibt doch immer das Klavierspiel, in dem Herr Professor Tietz die höchste Ausbildung giebt, nachdem ein ganzer Stab von jungen Damen die Vorbildung nach bewährter Methode geleitet hat. Auch hier wurde eine Fülle hochbedeutender Gaben geboten; es gab eine Anzahl von Nummern, die auf dem Programm der ersten Künstlerkonzerte stehen könnten, und die Ausführung überschritt nicht die Kräfte der Vortragenden, da gab es nichts Eingedrilltes, ohne Verständniss Gespieltes. Das alles war auch geistig durchgearbeitet, individuell wiedergegeben und mit jener unfehlbaren Sicherheit und glänzenden Vortragsweise ausgestattet, die die Lehrweise des Leiters der Anstalt auszeichnet. Zum Beweise dessen müssten wir eigentlich das ganze Programm der ersten beiden Tage durchsprechen, allein wir begnügen uns, zu erwähnen, mit welchem fein nüancierten Anschlag und tief emfundenen Erfassen Chopins F-moll-Konzert im ersten Theile (Fräul. Elsa Grunert) und mit welcher seelenvollen Durchgeistigung im zweiten und dritten Theile (Fräul. Gertrud Zangemeister) zu Gehör kam; wie siegreich (Fräul. Helene Swietzeni) das C-dur-Konzert von Beethoven gelang und welche Kraft, Fülle und Schönheit Rubinsteins D-moll-Konzert (Herr Max Anton) ausströmte. Wer Derartiges bieten kann, scheint freilich bald der Schule entwachsen zu sein, wir aber können stolz darauf sein, dass wir eine Anstalt haben, die zu solcher Höhe die Ausbildung leitet. W. B.

Paris. Bei Lamoureux, der in London Gastspiele mit seinem Orchester giebt, trat die Gesellschaft der alten Instrumente in die Lücke und entzückte bei ermässigten Preisen das Publikum ausserordentlich. Der berühmte Pianist Diémer spielte das Spinett, der Violoncellist Delsart die Viola di gamba, Waefelghem die Viola d'amore und Grillet das Hackbrett. Couperin und Rameau waren die Komponisten, die hier vor allem zur Geltung kamen.

— Die Akademie der Schönen Künste hat den Kastner-Boursault-Preis im Betrage von 2000 Frcs. in folgender Weise verwendet: 1000 Frcs. erhielt Hr. Jules Combarieu für seine zwei Werke „Les Rapports de la musique et de la poésie" und „Théorie du rythme dans la composition musicale"; die HH. Pizzo und Lavignac erhielten je 500 Frcs., der Erstere für sein Werk „L'Orgue de J. S. Bach", der Andere für „La Musique et les Musiciens".

Rom. Die „Götterdämmerung" ist am 16. März hier mit grossem Erfolge zum ersten Male aufgeführt worden. Am stärksten wirkte der zweite Akt, der die Jtaliener wiederholt zu stürmischem Beifalle hinriss.

Wien, 6. April. Die Leichenfeier für Brahms gestaltete sich zu einer höchst imposanten Trauerkundgebung, wobei namentlich die musikalische Welt des In- und Auslandes theilnahm. Der Sarg war mit den Kränzen der Städte Wien und Hamburg geschmückt. Der Leichenzug begab sich zum Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde, wo durch Dr. Billing und Hofkapellmeister Fuchs dem Verstorbenen tief empfundene Nachrufe gewidmet wurden. Der Zug begab sich dann zur evangelischen Kirche, wo sich unzählige Trauergäste, unter ihnen in Vertretung des Unterrichtsministers, Sektionschef Latour, ein-

gefunden hatten. Der Herzog von Sachsen-Meiningen liess sich gleichfalls vertreten. Pfarrer Zimmermann würdigte die Bedeutung von Brahms als Mensch und Künstler in einer Trauerrede. Nach der Einsegnung der Leiche wurde der Sarg auf den Zentralfriedhof übergeführt.

Wiesbaden. Kapellmeister Dr. Merk vom Wiesbadener Hoftheater beging einen Selbstmordversuch. Wie der „Rhein Kur." berichtet, brachte sich Dr. Merk drei Revolverschüsse bei, einen in den Mund, einen in die rechte Stirnseite, den dritten in das rechte Auge. Der furchtbar Verletzte wurde in das städtische Krankenhaus gebracht; die Aerzte geben keine Hoffnung auf Wiederherstellung. Der junge, hochbegabte Künstler, der noch jüngst als ausgezeichneter Pianist im Symphoniekonzert der königlichen Kapelle hervortrat, war ursprünglich Jurist, promovirte an der Grazer Universität, war Auskultator am Grazer Landgericht und wandte sich dann ganz der Musik zu. Er war als Korrepetitor und Chordirigent am Landestheater zu Graz thätig und kam im Oktober vorigen Jahres in gleicher Eigenschaft an das hiesige königliche Theater, dessen Intendant ihm angesichts seiner hohen künstlerischen Fähigkeiten für nächsten Herbst endgiltige Anstellung als Kapellmeister in Aussicht stellte. Dr. Merk litt zuweilen an Geistesstörung. Nach anderer Meldung soll unglückliche Liebe Ursache des Selbstmordes sein.

Bücher und Musikalien.

Dr. Hugo Goldschmidt, Handbuch der Deutschen Gesangspädagogik. Erster Theil: Das erste Studienjahr. Ausgaben mit Uebungen in hoher und tiefer Lage. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Zu den vielen Werken, welche der Schulung der Gesangstimme dienen sollen, gesellt der bekannte Gesanglehrer und Mitinhaber des Berliner Scharwenka-Konservatoriums ein neues und zwar höchst beachtenswerthes. Es ist nicht anzunehmen, dass diesem Werke nun ein allgemeiner Friede in gesangspädagogischen Kreisen folgen werde, aber das ist auch nicht nöthig, denn nur Kampf stählt die Kräfte, verbürgt Resultate [und erhascht Beute. Der erste Vorzug, welcher dem in Rede stehenden Buche eignet, ist die ausserordentliche Gründlichkeit, mit der jedes Kapitel behandelt ist. Insbesondere verdient dieses Lob der Abschnitt von der geschichtlichen Entwickelung des gesanglichen Unterrichts. Ferner aber muss auch der überall zu Tage tretenden Vorsicht und Sorgfalt Lob gespendet werden, mit welcher der Verfasser die Behandlung des zarten Instruments zur Pflicht macht. Selbstverständlich der Entwickelung der Sprache beim Gesange und insonderheit wird dem Studium der Konsonanten der nöthige breite Raum gegeben, den dieses so wichtige Gebiet erfordert. Allen diesen Dingen dienen die Resultate der neuesten Forschungen, so weit sie sich als richtig erwiesen haben, als Grundlage. Die Uebungen sind geschickt und nach pädagogischer Erfahrung hergestellt und stufenweise geordnet. Wir wünschen dem Buche und seinem Verfasser den wohlverdienten Erfolg und zweifeln nicht, dass das Werk sich in kürze die ihm gebührende Beachtung der betreffenden Kreise in reichem Maasse verschaffen wird. A. Naubert.

Theodor Pfeiffer: Studien bei Hans v. Bülow. J. Vianna da Motta: Nachtrag zu Studien bei Hans v. Bülow von Theodor Pfeiffer. Berlin Fr. Luckhardt.

Hans v. Bülow hielt bekanntlich in den Jahren 1884 bis 1886 Unterrichtskurse für Klavierspiel am Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M. ab. Diese Kurse waren zunächst nur für diejenigen Schüler der Anstalt berechnet, die bereits eine hohe künstlerische Reife erlangt hatten, es durften sich aber auch Studirende, die der Anstalt nicht angehörten, daran betheiligen, sofern sie durch eine vorherige Prüfung ihre Qualifikation klargelegt. Aus diesen Unterrichtskursen, in denen Bülow, lehrend und spielend, sein eminentes pädagogisches Talent bekundete und eine Fülle unschätzbarer, fruchtbringender Lehren ausstreute, haben Th. Pfeiffer und Vianna da Motta den Stoff ihrer Bücher zusammengestellt, um das kostbare Wissen, das sie Bülow verdanken, auch der Nachwelt zu erhalten. Th. Pfeiffer's Buch ist das ältere, er hat seinem Werke die Reihe der durchgenommenen und analysirter Stücke nach den Komponisten geordnet. Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Mozart und Raff kommen in ihren Hauptwerken zur Besprechung. Vianna da Motta führt uns die Werke in der Reihenfolge vor, wie sie an den einzelnen Vortragstagen gespielt und analysirt, er weiss aus den persönlichen Erfahrungen manch' werthvolle Ergänzung dem ersterschienenen Werke hinzuzufügen. Der Inhalt beider ist von eminenter Bedeutung für die klavierspielende Welt. Zu den zahlreichen Bemerkungen über Auffassung, Nuanzirung, Phrasirung der Werke und der einzelnen Stellen, den kräftigen Schlagworten, mit denen die Leistungen der Vortragenden begleitet werden, tritt Bülow uns auch hier wieder in seiner ganzen Eigenart als Mensch und als Künstler entgegen, voll schneidender Schärfe, wo es gilt, gegen Hohlheit und Dünkel zu kämpfen, voll warmer Begeisterung und [hohem Gerechtigkeitssinn, wo es der wahren Kunst gilt. „Ich

widme hier", sagt er gelegentlich, „nicht vier Wochen meines Lebens, damit Sie sich ein paar Stücke einstudiren, sondern um Sie musikalisch zu bilden nach jeder Seite hin." Und an anderer Stelle: „Ich gebe Ihnen einen Bädecker, um in das Land der Dichter zu reisen". Er empfiehlt zum Studium neben Bach und Beethoven: Händel, Mozart, Mendelssohn — von Letzterem sagt er, dass er in das nächste Jahrhundert hineingehen werde, viele Andre aber nicht. Bach ist für ihn der „Tripel-Extrakt der Musik". Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen und das wohltemperirte Klavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Literatur wieder neu konstruiren. „Das wohltemperirte Klavier ist das alte Testament, die Beethoven'schen Sonaten das neue, an beide müssen wir glauben." So geht er, denn aber auch unerbittlich mit denen in's Gericht, die Frevel an seinen Heiligthümern begehen: „bei Bach können wir den Chopinanschlag nicht brauchen": — „bei Bach muss man Klavier sprechen"; „Spielen Sie das Präludium (B-dur I Th.) ja nicht zu rasch, Sie müssen die melodischen und harmonischen Schönheiten auch zur Geltung bringen und das können Sie mit solch nähmaschinenhaften Heruntersausen nicht. Wozu denn so rasend, da giebt es ja nur so einen akkustischen Strickstrumpf." — Von der Cmoll Fuge sagt er: „Die guten Taktheile nicht markiren, das würde dem Ganzen ein Bleigewicht anhängen; es soll diese Fuge elfenhaft, kapriziös gespielt werden, warum soll der alte Herr auch nicht einmal von Elfen geträumt haben?" Jedes Herauskehren virtuoser Kunststücke bei seinen beiden Herren war ihm ein Gräuel und wurde sofort auf's schärfste gerügt: „Ihre Technik können Sie wo anders als an einem solch musikalisch feinen Bach'schen Stück zeigen. Leider machen es heute viele Virtuosen so, damit der Applaus und der Lorbeerkranz um so grösser werden". Von Beethoven's Sonate op. 26, sagt er: „Aus der zweiten Variation dürfen Sie keine brillante Etüde machen; dieselbe ist ruhig zu spielen; gewöhnlich wird sie von schlechten Virtuosen und den Dilettanten so maltraitirt." Einer Dame, die den letzten Satz der Sonate op. 81 (Les Adieux) in rasendem Tempo beginnt und stolpert, ruft er zu: „Halt! in der Freude des Wiedersehens reissen Sie aus, verwickeln sich in Ihre Schleppe, stürzen hin und werfen alle Blumentöpfe im Garten um. Aufgeregt wird dieser Satz wohl gespielt, allein es muss eine künstlerisch geregelte Aufregung sein." — „In Bach und Beethoven ist jede Note Gold; studiren Sie deshalb peinlich genau, jede Note spielt ihre wichtige Rolle." — „Denken Sie sich solche Stücke instrumentirt; es ist nicht unschicklich für Damen, die Orchester-Instrumente zu kennen; Sie brauchen die Instrumente ja nicht zu spielen; trotzdem ist es mir interessanter, wenn eine Dame Tuba bläst, als wenn sie Klavier spielt, denn es giebt sehr wenig Damen, die Tuba blasen." — Bezeichnend für Bülow's Charakter ist es wieder, wenn er sagt: „Es ist sehr schmeichelhaft für mich, dass Sie meine Ausgabe bringen; ich rathe Ihnen aber doch, Klindworth's Ausgabe zu nehmen; dort finden Sie all' das Gute meiner Ausgabe, das Ueberflüssige ausgeschieden, das Irrige verbessert." Ebenso sagt er zu seinen Händel-Ausgaben: „Ich habe das Detail übertrieben und zuviel Nüanzen hineingebracht, was nicht zu Händel passt. Ich hatte aber damals gegen das geistlose Herabhämmern zu kämpfen. Heute bitte ich Sie, den Vortrag zu vereinfachen." — In Bezug auf die Rekonstruktion der Beethoven'schen Sonaten ist für heissspornige Neuerer folgende Anmerkung von grosser Bedeutung: „Der beschränkte Umfang der Klaviere, die Beethoven benützte, wurde oft für ihn zur Quelle neuer Schönheiten; grade weil er diese oder jene Note, die analog der Parallelstelle so oder so heissen müsste, nicht mehr auf dem Klavier hatte, erdachte er Auswege, die wieder eine neue Schönheit ergaben. Deshalb müssen wir bei der Aenderung solcher Stellen sehr vorsichtig sein und nicht immer sagen: „Wenn Beethoven das heutige Klavier gehabt hätte, würde er so geschrieben haben;" gewiss, er hat es aber nicht gehabt und dieser Umstand liess ihn wunderbar schöne Varianten erfinden." Und dazu fügt Bülow dann verschiedene charakteristische Beispiele. — Aber auch an launigen Aeusserungen fehlt es nicht, so sagt Bülow zu den 4 Einleitungstakten der Fis-dur-Sonate op 78: „Wenn Ferdinand Hiller diese ersten 4 Takte einer Dame in's Album komponirt hätte, wäre er unsterblich, er hat es aber leider verabsäumt." — Von Chopin empfiehlt Bülow zum Studium die vier Scherzi und die vier Impromptus. „Das nenne ich den männlichen Chopin im Gegensatz zum krankhaften, hysterischen. Die Balladen mag ich nicht." Von Liszt will er keine Rhapsodien, überhaupt keine Transkripsitionen hören. Er empfiehlt die 12 Etüden, die beiden Konzertetüden „Waldesrauschen" und „Gnomenreigen", die beiden Balladen und „Scherzo und Marsch." Er bemerkt gelegentlich: „Liszt hatte 11000 Schülerinnen, die alle seine Lieblingsschülerinnen waren, und da galt es, die zweite Rhapsodie so schnell und so stark wie möglich zu machen." — „Dass ein Triller so oft misslingt kommt daher, dass man ihn zu schön machen will. Was heisst zu schön? Man will ihn nach dem Prinzip der 11000 Jungfrauen so schnell und so stark wie möglich machen." — „Chopin's Schüler," bemerkt er an anderer Stelle, „sind ebenso unzuverlässig wie Liszt's Schülerinnen." Bei anderer Gelegenheit heisst es dagegen: „Ich kenne eine Masse Schülerinnen Chopin's, die sich von denen Liszt's dadurch unterscheiden, dass sie — viel älter sind und keine Stunde bei Chopin gehabt haben. Sie haben aber mehr gelernt." —

Die Versuchung liegt nahe, aus dem kostbaren Inhalte der Bücher noch mehr zu verrathen, aber der uns zugemessene Raum gebietet Stillstand, so wollen wir die beiden Werke, aus denen der Geist des unvergesslichen Künstlers so lebendig zu uns spricht, hier nur noch allen Klavierstudirenden auf's wärmste empfehlen. A. M.

Anregung und Unterhaltung.

Wer in der Litteratur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein.

* * *

Was man unter vier Augen auf das trefflichste kann, kann man unter Tausenden noch nicht zur Hälfte so gut.

* * *

Worüber die Künstler tage-, monate, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben.

* * *

Niemand, auch nicht der geübteste, gebildetste Musiker, darf sich nach blossem Hören ein durch und durch treffendes Urtheil zutrauen.

* * *

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3. Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wį aus einer Seele, 4. inneres Verlangen und Bedürfniss des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers, 5. glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse, sowie des spezielleren Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6. Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des Anderen. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal Sechs?

* * *

Einem geringeren Talente müssen wir Manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeschrittenen nur natürlich finden.

* * *

Man kann ein Musikwerk unter vier Gesichtspunkten betrachten: nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Theile, der Periode, der Phrase); nach der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil); nach der besonderen Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Stoff, Form und Idee waltet.

* * *

So lange der Künstler von dem Werke, das er zum Druck giebt, nicht die Ueberzeugung hegt, dass er damit nicht bloss die Masse vermehre, sondern auch geistig bereichere, so lange warte und arbeite er noch.

* * *

An den Bässen erkennt man seine Leute.

* * *

Der gebildete Musiker wird an einer Raphael'schen Madonna mit gleichen Nutzen studiren können, wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur, Diesem die Werke Jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild; der Musiker setzt die Gemälde in Töne um.

* * *

Ein junger Komponist, zu dem man sich erst durch 5 bis 6 Kreuze durcharbeiten muss, braucht noch einmal so viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptsache aber ist, er bewahre sich seine Natürlichkeit und schreibe dann, in welcher Tonart er wolle.

* * *

Wollt ihr wissen, was durch Fleiss, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet

* * *

Nur Dem nutzt das Lob, der den Tadel zu schätzen versteht.

* * *

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoralsymphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Aesthetik fur Komponisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen.

* * *

Im Gebiete der mechanischen Kombinationen ist jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuosen der neuesten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verschränken der Hände, ob es so oder so, auf die Akkordmasse, ob sie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henselt's, Liszt's, Thalberg's Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müssen, wenn sie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einschlagen, den zur Einfachheit, zur schönen, ordnungsvollen Form, und daraus entwickelt sich dann auch das Komplizirtere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht sieht, wird umsonst arbeiten.

* * *

Wohl dem, der seine Kräfte kennt, er wirkt im engen Kreise Dasselbe, was der Höherbegabte im weiten.

* * *

Der wahre Künstler gedeiht nur in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern; Nichts entnervt mehr als der Beifall Mittelmässiger.

* * *

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, dass sie die hergebrachte Form beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, dass sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

* * *

„Nicht die Monarchen haben die Hofetikette, die Hofchargen, die grossen Zeremonien erfunden, sondern deren Bediente, die sich dadurch in höhere Stellung zu bringen trachteten — dem Monarchen Diener bleibend, vor dem Volke aber als Würdenträger sich gerirend".

* * *

Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponiren, als wer seine Weisheit allein aus Marpurg etc. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ersten Studien. Rob. Schumann.

Es giebt eine direkte und indirekte Popularität. Je tiefer und bedeutsamer nämlich der Gehalt eines Kunstwerkes ist, um so weniger wird seine Einwirkung eine direkte sein können. Es waren von jeher stets nur auserwählte, die sich hier sofort im Verständniss befanden, und ihrer Vermittlung hat es die Menschheit hauptsächlich zu verdanken, wenn sie nach und nach von den idealen Mächten, die jedes echte Kunstwerk erfüllen, berührt wurde. — Das Kunstwerk, dessen Popularität dagegen unmittelbar eintritt, das also direkt wirkt, stellt im Allgemeinen die Interessen dar, welche der Bildungshöhe der Menschen eben entsprechen. Nach welcher Art der Popularität der Künstler aber zu streben hat, bezeugt Schiller in den schönen Worten:

„Kannst Du nicht Allen gefallen durch Deine That und Dein Kunstwerk,
Mach' es Wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm!"

Rob. Franz.

* * *

☛ Dieser No. ist von der Musikalienhandlung

Gebrüder Hug & Co. in Leipzig

eine Ankündigung nebst Bestellkarte auf

Kataloge antiquarischer Musikalien

beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

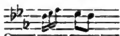
Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Ornamentik (Verzierungskunst) in den Beethoven'schen Klavier-Werken.

Von **Heinrich Ehrlich.**

(Fortsetzung.)

In Opus 7 ist die Ausführung der Pralltriller nach der alten Regel, also innerhalb der Note, unzweifelhaft, ob im letzten Satze die melodische Wirkung der Vorschläge



nicht eine bessere wäre, wenn sie vor der Hauptnote ausgeführt worden, muss dem Geschmacke des vortragenden Künstlers, der die Werke gründlich studirt hat, anheimgegeben werden Dem „Gusto“ hat ja schon Ph. E. Bach eine Berechtigung zuerkannt; mir klingt der Vorschlag innerhalb der Note an dieser Stelle altväterisch steif. Bezüglich der Sonaten Opus 10*) ist das Kuriosum zu verzeichnen, dass in der Originalausgabe der F-dur Sonate in der Stelle



im Bassaccorde zwischen g und a ein schräger Strich steht. Dieses Zeichen ist nur in älteren Kompositionen zu finden, und bedeutet ein arpeggio, das hier absolut nicht anzuwenden ist.



In allen anderen Ausgaben ist dieses Zeichen weggelassen; ob Beethoven ursprünglich ein gewöhnliches Arpeggio-Zeichen beabsichtigte, muss dahin gestellt bleiben.

Dass in der sonate pathétique im Mittelthema des ersten Satzes die Pralltriller alle innerhalb, nicht vor der Note, also nach der „alten“ Manier und mit Betonung der ersten Note auszuführen sind, ist vom Standpunkte des guten Geschmackes und der richtigen melodischen und rhythmischen Wirkung ebenso unbestreitbar, als dass der Vorschlag im finale f g vor der Note ausgeführt werden muss; denn wollte man ihn nach der

---

*) Im Largo der D-dur-Sonate Op. 10 enthält die Steingraeber-Ausgabe



also c-cis, mit Hinweis auf Hiller. Lebert (der dieses c „unzweifelhaft“ als von Beethoven herrührend betrachtet) und Andere. In den Originalausgaben steht dieses c nicht, und Nottebohm meint auch, dass Beethoven es nicht geschrieben hat. Meinem persönlichen Empfinden widerspricht dieses c nicht ganz, obwohl es mir fast mehr nach Chopin als nach Beethoven klingt.

alten Manier spielen, so käme eine übelklingende Oktave $\frac{as}{as}$ heraus; will man ihn nach der Lebert'schen Vorschrift spielen



so werden die beiden leer klingenden f keine gute Wirkung erzeugen, dann aber müsste man im schnellen Tempo den Vorschlag mit der Hauptnote derartig zusammen quetschen, dass eine klare Wiedergabe des melodischen Ganges nicht möglich ist. Dass im Op. 22 im Andante die Vorschläge unbedingt kurz sind, bedarf wohl keiner besonderen Beweisführung. Nur bei der Stelle



glaube ich, dass ein kleines Dehnen des Vorschlages d gute Wirkung erzeugt; doch ist das nur eine rein subjektive Empfindungsäusserung. Die Sonate Op. 26 giebt zu besonderen Bemerkungen keinen Anlass. Bezüglich der beiden Sonaten „quasi una fantasia" Op. 27 ist vor allem hervorzuheben, dass der Fehler



das a mit dem b zu binden, auch in der „Kritischen Ausgabe" von Breitkopf & Härtel enthalten ist, obwohl in der Originalausgabe Cappi ausdrücklich ein Strich über dem A steht, also das A abzustossen ist. Dieser Fehler ist um so mehr hervorzuheben, weil Beethoven, der sonst den Versetzungszeichen wenig Beachtung schenkte, den Staccatizeichen allein eine besondere Sorgfalt widmete, auch den Unterschied zwischen Punkten und Strichen — nach Angabe aller Beethoven-Forscher — genau beachtet wissen wollte. Dass im Thema des Finale der Triller das erste Mal mit, das zweite Mal ohne Nachschlag angezeigt ist, wird wohl Niemand hindern, beide Stellen in gleicher Weise auszuführen. In Betreff des langen Trillers g as im vorletzten Takte des Adagio's dieser Sonate theile ich die Ansicht des Herrn Steingräber, dass dieser Triller unmittelbar mit dem nächsten auf as zusammenhängend gespielt, dieser letztere also mit as und nicht b beginnen soll. In der Cis-moll-Sonate*) müssen die Triller über der Oktave der rechten Hand im Finale mit der Hauptnote anfangen, nicht wie die Lebert'sche Ausgabe vorschreibt mit der Hilfsnote. Die Vorschläge  können allerdings in dem schnellen Tempo nur mit der ersten Begleitungsnote zusammenfallen, doch darf die erste Note nicht nach der alten Manier stark betont werden, vielmehr ist die ganze Energie des Ausdrucks auf die Viertelnote zu legen. Als Kuriosum sei hier noch erwähnt, dass in der Londoner „Musical Times" vom 1. Juni und 1. August 1896 der Beweis versucht wird, Beethoven habe unter sordini etc. Verschiebung gemeint, daher consordini und senza sordini dahin zu verstehen seien. Nun enthält die Originalausgabe der Sonate im 1. Satze die Vorschrift sempre pp e senza sordini, d. h. und ohne Dämpfer, wollte Beethoven die Verschiebung verbieten, so musste es heissen, ma (aber) senz u. s. w. Im Scherzo der Sonate d-dur Op. 28 enthält die Originalausgabe beim Trio einen langsamen Vorschlag, ich theile die Meinung der späteren Herausgeber, die diesen Vorschlag kurz notiren. In dem Adagio grazioso der g-dur-Sonate Op. 31 schreibt die Lebert'sche Ausgabe vor, der Vorschlag im Basse



und der im zweitnächsten Takte g-d müsste stärker betont werden als die folgende erste Trillernote; ich überlasse es dem Urtheile eines jeden Beethoven gründlich studirenden Musikers zu entscheiden, ob der Hauptton des Trillers oder der Vorschlag der wichtigere hervorzuhebende, ob also die alte oder die neue Manier bei dem Vorschlage die richtigere, d. h. die dem musikalischen Gedankengange entsprechendere ist. Im Adagio der D-moll-Sonate werden die vielen Doppelschläge über den Noten verschiedenartig ausgelegt. Steingräber meint, dass diese gleich vor der Note ausgeführt werden sollen



dagegen schreibt Lebert vor,



*) Ueber das Zeitmaass und den Vortrag des Allegretto habe ich schon gesprochen bei dem Hinweise auf Reinecke's Bemerkungen über Liszt's Wiedergabe.

meint aber bei der Stelle



" ohne Zweifel nicht so gemeint



sondern mit dem Doppelschlag zwischen der Viertel- und der Achtelnote also



u. s. w. Obwohl nun in diesen zwei Ausweichungen ein Widerspruch in so fern liegt, als die Stellung des Zeichens ∞ in beiden melodischen Gängen dieselbe ist, also bei beiden in gleicher Weise ausgeführt werden müsste, kann man doch der Lebert'schen Ansicht beistimmen, denn es ist sicher, dass die bei dem Sechzehntelgang angezeigte Ausführung in der späteren Wiederholung, wo die Begleitung in der linken Hand sich in Zweiunddreissigstel bewegt, viel schöner klingt als wenn der Doppelschlag gleich nach der Achtel gespielt wird. Bezüglich der „kleineren" Sonate in g-moll op. 49 kann ich mich nicht mit der Lebert'schen Ansicht befreunden, dass im 14. Takte der Vorschläge c d es u. s. w. innerhalb der Note gespielt werden sollen, glaube vielmehr, dass sie im vorgeschriebenen langsamen Tempo vor der Note ausgeführt, eine schönere melodische Wirkung erzeugen.

(Schluss folgt.)

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften. Band III. Ausgewählte Schriften 1850—1892. Herausgegeben von Marie von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Dieselbe fleissige und kundige Hand, welche uns in den beiden früher erschienenen Bänden die Briefe aus Hans v. Bülow's Jugendzeit übermittelte, hat hier die grosse Zahl der Schriften, Kritiken, Reiseberichte etc. des Verstorbenen gesammelt und gesichtet und durch einleitende und überleitende Worte zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Hans v. Bülow's eigene Worte: „Der Schlüssel zu dem Verständniss einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntniss aller Hauptmomente ihres Werdeprozesses", ist dem stattlichen Bande als Leitmotiv auf den Weg gegeben worden. Es konnte nicht trefflicher gewählt werden. Denn wenn uns die Briefe, diese intimen, unmittelbar aus dem Seelen- und Gemüthsleben geflossenen Ergüsse, einen Einblick in die Charakterentwicklung des Menschen gewährten, so lernen wir aus seinen Schriften den werdenden und fertigen Künstler mit seinem Empfinden, seinem Wollen und Können, seinem Urtheil und seinen Neigungen kennen. Was aus Hans v. Bülow's Schriften, — mag man ihrem Gedanken - Inhalt zustimmen oder nicht, — so eindringlich zu uns spricht, so mächtig wirkt, ist, dass sie stets aus vollster Ueberzeugung, aus reiner Wahrheitsliebe geschrieben sind, dass wir sicher sind, stets die eigenste Meinung des Künstlers zu hören. Hans v. Bülow hat sich nie durch eine Zeitströmung, durch eine Mode beirren oder beeinflussen lassen, — was er dachte und fühlte, das hat er stets rückhaltlos, ja oft rücksichtslos, ausgesprochen, gleichviel ob, oder wen er damit traf; er hat den stolzen Charakterkopf nie vor einem Götzen gebeugt, nie nach Nutzen oder Schaden für sich gefragt, aber für seine Freunde und ihr Schaffen, für die Ideale seiner Kunst, die er auf sein Banner geschrieben, ist er unentwegt einer Welt von Widersachern gegenüber eingetreten, kampfesfroh, streitlustig, immer nur seinen Leitsternen zum Licht und zur Wahrheit folgend. Seine leidenschaftliche, stets erregte, impulsive Natur, sein scharfer durchdringender Verstand, sein schlagender Witz, treten den eben erwähnten Charakterzügen hinzu, und prägen allen seinen Schriften den Stempel des Unmittelbaren, Ursprünglichen auf, man meint ihn selbst wieder in seiner energischen, zwingenden Persönlichkeit vor sich zu sehen und sprechen zu hören.

Die vorliegenden Schriften geben uns, so reich und werthvoll sie auch sind, nicht das volle abgerundete Bild des Künstlers. Der überwiegend grösste Theil gehört seinen jüngeren Jahren, der Periode von 1850 bis 1865 an, jener Zeit, in welcher Bülow für die Sache der „Zukunft" kämpft; die Münchener Jahre, in denen er als Dirigent, Virtuose und Lehrer vollauf beschäftigt ist, bringen einen vollständigen Stillstand seiner literarischen Thätigkeit; später, in den Jahren seiner glänzendsten Direktionsthätigkeit in Meiningen, Hamburg, Berlin, konnte er durch die That viel eindringlicher für seine Ueberzeugungen wirken, so dass er die Feder nur zu besonderen Gelegenheiten ergriff. So zeigen grade seine reifsten Künstlerjahre in seinen Schriftäusserungen eine Lücke. Immerhin bringt aber das gesammelte Material aus dieser Zeit noch eine Fülle des Werthvollen, Charakteristischen; doppelt werthvoll zur Vergleichung mit früheren Aussprüchen und Meinungen, denn Hans v. Bülow hält es durchaus mit seiner persönlichen Würde nicht für unvereinbar, eine frühere Meinung als Irrthum zu bekennen, seine veränderten Anschauungen demonstrativ auszusprechen und alle Konsequenzen derselben muthig auf sich zu nehmen. Dieser Charakterzug tritt klar und scharf aus seinen Schriften heraus. — Es sei uns gestattet, hier die Schlussworte der von Marie

v. Bülow geschriebenen Einleitung einzuschieben: „Wie Richard Wagner sich in Worten und Werken an ein ideales Volk gewendet, so that dies Bülow als ausübender Musiker. Den erbebenden Einfluss der Meisterwerke der Tonkunst über den engen Kreis der Fachmusiker hinaus zu tragen, was bisher nur einer kleinen Anzahl Auserwählter beschieden gewesen, zum Gemeinbesitz zu machen, das war die Triebfeder seiner öffentlichen Wirksamkeit. „Die Werke der deutschen Kunstheroen sind für die Nation geschrieben, nicht für eine einzelne Kaste", — ruft er am Eingang dieses Buches aus — und dem Manne, der die Nation wieder zu einer solchen vor aller Welt geeinigt hat, gilt des Buches Abschiedswort. So war er zu dem Titel, den er sich selbst beigelegt, innerlichst berechtigt. Was der „Hofkapellmeister Sr. Majestät des deutschen Volkes" über seine Kunst gesagt, dringe zu ihm!"

Die „Schriften" beginnen mit einigen kleinen Artikeln aus Bülow's Universitätsjahr in Berlin datirt; es sind in der Hauptsache Konzertberichte, aus denen bereits die Reife des Musikers und die streitbare Ader des jungen Kritikers spricht. Mit seiner Uebersiedelung nach Weimar, als Schüler Liszt's, tritt er sofort als Polemiker auf; Franz Brendel, der ihm die Spalten der „Neuen Zeitschrift für Musik" öffnet, konnte nach einigen Artikeln Bülow's erklären, dass seine Blätter fortan die Aufgabe hätten, die Umgestaltung, welche der Kunst bevorstehe, nach allen Seiten hin entschieden zu vertreten. Zwei grössere Artikel: „Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner" und eine „Entgegnung" auf einen in den Grenzboten gegen Wagner erschienenen Artikel, kennzeichnen in ihrer entschiedenen Parteinahme, ihrem energischen Protest und ihrer hellflammenden Begeisterung sofort die Stellung, die Bülow in dem sich vollziehenden Umschwung der Musik einzunehmen bestimmt war. In diese Zeit fällt auch jener scharfe Artikel gegen Henriette Sonntag, (Vergl. Br. I S. 414), durch welchen er sich den schweren Unwillen der Mutter zuzog. „Frau Sonntag's Kunst", so heisst es am Schluss, „ist reine Luxuskunst, diese Feindin aller wahren, aus der „Noth", wie Richard Wagner so treffend sagt, entsprossenen Kunst, gegen dieses autoteleologische Virtuosenthum, gegen diesen Anachronismus blosser Vokalisationsleistungen mit obligater Soubrettenkoketterie. Da sich bis jetzt keine in diesem Sinne — nicht opponirende, sondern eigentlich nur rügende Stimme erhoben — so glauben wir die Abgabe dieses Minoritätsgutachtens eo ipso gerechtfertigt". — Richard Wagner schrieb später an Liszt: „Dass Bülow's Artikel über die S. bei Euch ein so heilloses Aufsehen hat erregen können, bestärkt mir meine Ansicht über die tiefe Versunkenheit unserer Kunst- und Publikum-Zustände". „Empörend fand ich in der Deutsch. Allg. Zeitung die Notiz über den Sonntagvorfall mit der Beziehung, dass Bülow's Artikel auch in Leipzig „allgemein indiginirt" habe. Wen dieser Artikel „indignirt", der verdient doch noch eine besonders solide Züchtigung". — Ein längerer Bericht ist Hector Berlioz's „Benvenuto Cellini" und dessen Erstaufführung in Weimar unter Liszt's Direktion gewidmet, er dürfte grad e jetzt, wo wir den Cellini auf unserer hiesigen Bühne gehört, von erneutem Interesse sein. Er sagt in den einleitenden Worten: „Die Aufführung des Cellini in Weimar durch Liszt ist ein feierlicher Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Geiste so nahe verwandten Künstlers wie Berlioz. „Cellini" ist kein dramatisches Kunstwerk im höheren Sinne; es ist vielleicht nur die dramatische Studie eines musikalischen Genies. Genie ist aber Berlioz nicht abzusprechen; der zwingende, innere Schaffensdrang, die Originalität und Neuheit, die Energie und Potenz, die freie, so unabhängig entwickelte Selbständigkeit des Styles, denen wir in seinen Werken begegnen, drücken diesen den Stempel des Genies auf. „Cellini" ist eines derselben, in denen der Geist Berlioz' so prägnant zur Erscheinung gelangt, dass die Kenntniss dieses Geistes wesentlich durch die seiner Oper mitbedingt wird." — —

Von kulturhistorischem Interesse ist der längere Aufsatz: „Die Opposition in Süddeutschland". Bülow zeichnet darin ein musikalisches Zeitbild von seltener Prägnanz, den „Konservativismus", das sich mit allen Neubestrebungen, besonders der ketzerischen Trias Wagner-Liszt-Berlioz in Opposition befindende Musikleben Süddeutschlands, speziel Münchens und Stuttgarts unter ihren Musikpäpsten Lachner und Lindpainter, das wahrhaft ergötzlich wirkt, wenn man den Wandel der Anschauungen in den inzwischen verflossenen 40 Jahren damit vergleicht. „Auch bei uns Norddeutschen wuchert und gedeiht wahrhaftig in Kunst und Wissenschaft der Konservativismus üppiger und störender, als es nöthig wäre: gegen die Virtuosität der Schwaben aber, im langsamen Fortrauchen wegwerfungswürdiger Cigarrenstummel, sind wir armselige Dilettanten, gegen ihre Virtus im Verschmähen frischen Krautes, Sünder von einer wahrhaft südlichen Verführbarkeit" . . . „Hier" (München und Stuttgart) „ist der Herd der Opposition zu suchen, hier thront die Stumpfheit in voller Maienblüthe und bietet, sich mit gelegentlichem „Nordlicht" begnügend, Trutz der Intelligenz des musikalischen Norddeutschlands". — Bülow erzählt, wie Lachner einmal, um „den Neuromantikern einen Gnadenbrocken hinzuwerfen", die Tannhäuser-Ouvertüre gebracht, dass es ihm aber durch vorheriges Stimmungmachen im Publikum und, wie Bülow verblümt andeutet, durch mangelhafte Aufführung gelungen sei, dass das Werk ausgezischt wurde, dass Lachner, als auch Schumann's „Genofeva - Ouvertüre" dasselbe Schicksal erlitten, mit grossem Behagen geäussert: „Wir haben's ja probirt. Es geht halt nicht. Man findet hier kein Gefallen daran. Unsere Münchener lieben halt nur die gute klassische Musik". Bülow kann sich nicht enthalten hinzuzufügen, dass dem Ausspruch eine partielle negative Wahrheit innewohne, da die Münchener oft, trotz Ueberschätzung ihres Lachner, die Ungeniessbarkeit seiner Kompositionen faktisch ausgesprochen hätten. Stuttgart und Lindpainter kommen bei diesem Zornerguss noch schlechter fort, Bülow scheut sich nicht am Schluss auszusprechen: „Lindpaintner ist der Hauptheммschuh für jeden höheren künstlerischen Aufschwung

in der musikalischen Oeffentlichkeit Stuttgarts. Die endliche Entfernung seiner Person ist die erste Bedingung für eine Aenderung zum Guten." — — Sehr amüsant sind ferner seine Citate aus dem Aufsatz eines Herrn Hamma: „Epistel an die Tann- und Tollhäusler", in welchen der eigene Theaterherd gegen die umsichgreifende Tannhäuserepidemie bewahrt werden sollte. Bütow zitirt sie, um seine eigenen schroffen und schonungslosen Aussprüche damit zu rechtfertigen.

Zwei sehr anziehende Kritiken, die eine über Robert Volkmann und seine Bedeutung als Komponist, die zweite über Joachim Raff's „Frühlingsboten", (Bülow stellt beide Komponisten sehr hoch) fallen noch in diesen Zeitraum; sie sind besonders werthvoll dadurch, dass Bülow seine Ansichten über das Verhältniss der Kritik zur Kunst darin klarlegt. Von sich selbst sagt er dabei, um sich vor dem Verdacht zu reinigen, seine Freunde zu Propheten zu erheben: „Dem Schreiber dieser Zeilen darf der Sündenfall in die Scylla prätentiösen Lobrednerthums um so weniger begegnen, als er bei früherer kritischer Thätigkeit in diesen Blättern die Charybdis eines gewissen musikalischen Gensdarmenbewusstseins, das eine Straffälligkeit für unbefugtes Komponiren statuirte, nicht zu vermeiden wusste. Die — voraussichtlichen — Erfahrungen, die derselbe an seinem Patienten machte, drangen ihm das sehr praktische Prinzip auf, in passiver Erfüllung einer wesentlichen Pflicht gegen die eigene, nicht im Rezensententhum befriedigte Persönlichkeit, seine kritische Feder überall da ruhen zu lassen, wo er sie nur zur Kundgebung künstlerischer Antipathie und kritischer Rüge eintauchen konnte, und sich den Gebrauch derselben ausschliesslich für die Fälle aufzubewahren, wo er sich berufen glaubte, künstlerische Sympathie und kritisches Lob aussprechen zu dürfen". — Dass Bülow diesen Vorsatz nicht innegehalten, davon zeugen viele seiner späteren Besprechungen.

Eine sehr reiche Ausbeute bieten die Schriften von 1855—1865, der Zeit von Bülow's Berliner Aufenthalt. Wir finden ihn wie schon früher für die „Neue Zeitschrift für Musik" journalistisch thätig, dann übernimmt er für ein Jahr das Amt eines Musikreferenten für die „Berliner Feuerspritze", später schreibt er für die „Neue Berliner Musikzeitung" und das „Echo", endlich noch für ein neues Blatt „Die Fackel".

Unter den zahlreichen kritischen Besprechungen sind Werke von Hieronymus Truhn, Carl Lührss, Rudolf Viole, Louis Ehlert, Lassen, Seifriz u. a. mit warmen anerkennenden Worten bedacht; die Beleuchtung von B. H. Alkan's „Douze Etudes" dürfte heut noch für jeden Pädagogen von Interesse sein, da Bülow, um Alkan's Werk in der Etudenliteratur den rechten Platz anzuweisen, das vorhandene, speziell benutzte Studienmaterial in eine progressive Eintheilung bringt. Er begnügt sich bei seinem Kritikeramt überhaupt fast nie damit, das einzelne Werk auf seinen Gehalt zu prüfen, er übt vielmehr eine gleichsam historische Kritik, indem er ihm seinen Platz in der Entwickelungsgeschichte anweist und Vergleiche, resp. Fortschritte zwischen ihm und seinen stammverwandten Vorgängern anstellt und nachweist. So knüpft er an die Besprechung von Liedern Ehlert's, Lassen's, Jensen's geistvolle Betrachtungen über ihre Vorgänger Schubert, Schumann und Franz, er weist Louis Ehlert eine Art vermittelnder Stellung zwischen Schumann und Franz an; in Adolf Jensen sieht er eine Nachblüthe der Schumann'schen Romantik in duftigster Frische und edelster Anmuth, er scheint ihm der nächste Erbe der „Liebenswürdigkeit" des Meisters. Und von Lassen sagt er, dass er der Gesangslyrik neue, oder von seinen Vorgängern noch unverbraucht gelassene Momente zuführe. — Ebenso warm tritt Bülow für Kiel ein, dessen op. 17 von einem Referenten eine abfällige Kritik erfahren hatte. In seiner ungestümen Weise, in seinem Gerechtigkeitsgefühl verletzt, „trotzdem ihn", wie er schreibt, „Kiel wohl schwerlich das Amt eines Vertheidigers übertragen würde, da er als „Neudeutscher" die klassischste „causa" in Gefahr zu bringen vermöchte", geht er dem unbekannten Referenten zu Leibe. „Alles, was dieser Komponist bisher der Oeffentlichkeit übergeben hat, ist nur geeignet gewesen, ihm die Hochachtung und Sympathie der Gebildeten zu erwerben. Er hat vollen Anspruch darauf, von vornherein mit dem, einem Meister geziemenden Respekt behandelt zu werden. Wo ihm dieser versagt wird, ist eine Lücke in der Kenntniss der Literatur der Gegenwart anzunehmen und der Rath, selbige baldigst auszufüllen, am Platze. Kiel hat mit Arbeiten debütirt, die eine solche Reife des Geistes, einen so seltenen Fonds von Wissen und Können offenbaren, dass die Unbekanntschaft mit demselben nur einem Dilettanten zu verzeihen ist. Seine Präludien und Fugen, seine Kanons für das Klavier haben ihn sofort in die erste Reihe der bedeutendsten Kontrapunktiker gestellt." Nachdem Bülow dann auf einige der Hauptwerke Kiel's hingewiesen, „da es künstlerische Pflicht ist, ihm die gebührende Stellung in der öffentlichen Meinung schaffen zu helfen", und besonders seine D-moll Sonate für Klavier und Geige als einen „Beethoven redivivus", als ein „Meisterstück wie — in ganz anderer Weise freilich, — das Mendelssohn'sche Violinkonzert" gepriesen, giebt er seinem „erwählten Gegner" den wohlmeinenden Rath, diese Sachen zu studiren und dann sein Urtheil zu reformiren.

Schluss folgt.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. April 1897.

Jetzt, wo die Spielzeit auf die Neige geht, häufen sich sogar im Opernhause die Neuheiten. Am 22. d. M. ist wieder ein neuer Einakter aufgeführt worden: „Haschsich", Text von Axel Delmar, Musik von **Oscar v. Chelius**. Der Komponist, der bekanntlich nicht Musiker von Beruf, sondern Offizier ist, hat bis jetzt nur einige Lieder in die Oeffentlichkeit gebracht, und man war daher auf den Erfolg seines dramatischen Erstlings sehr gespannt. Im ganzen dürften die Erwartungen, die man vernünftiger Weise hegen konnte, sogar übertroffen sein. Es ist viel Stimmung im Werke, auch eine gewisse Eigenart, die sympathisch berührt; dabei zeigt sich der Komponist auch formell durchaus gewandt und instrumentirt ausgezeichnet. Der Text ist ein poetisches Spiel mit Ideen und Kombinationen, die allerdings der Lebenswahrheit ziemlich entbehren. Aber er entbehrt glücklicher Weise auch aller „veristischer" Neigungen und bringt eine ganz hübsche Idee in geschmackvoller Form. Die Aufführung war eine vortreffliche; Frl. Hiedler und die Herren Sommer, Stammer und Lieban waren nach Kräften bestrebt, ihre Partien zu wirksamster Darstellung zu bringen; das Orchester unter Dr. Muck war vorzüglich, und die gesammte scenische Einrichtung sehr geschmackvoll. — An demselben Abend gab man noch im Opernhause Flotow's Stradella. Ich erwähne das nur, weil ich mich durch den Genuss zweier von den drei Akten des Werkes überzeugte, dass es mittlerweile geradezu unerträglich geworden ist. Es wäre wahrhaftig an der Zeit, es definitiv der Rumpelkammer zu überweisen.

Auch in den Konzertsälen kam verhältnissmässig viel Neues zur Aufführung. In dem letzten Konzert des unter Hrn. **Siegfried Ochs'** Leitung stehenden Philharmonischen Chors gab es ausser dem sehr schön und weihevoll gesungenen Schicksalslied von Brahms und der Musik zu Beethoven's Ruinen von Athen ein Chorwerk von V. Stanford, genannt die „Revenge". Die Revenge ist ein englisches Kriegsschiff, das gegenüber dreiundfünfzig spanischen Schiffen so ungeheuerliche Heldenthaten ausübt, dass man Engländer sein muss, um die Sache nur von der ernsten Seite zu nehmen. Tennyson hat aus dieser Geschichte ein sehr langes Gedicht gemacht und Stanford hat dieses mit einer Kürze komponirt, die geradezu in Erstaunen setzt. Unter Verzichtleistung auf jedes nähere psychologische Eingehen und bei nur minimaler musikalischer Illustrirung der im Gedichte berührten Vorgänge schnurrt der Chor (Soli kommen nicht vor) das Ganze oft in der Art von Secco-Recitativen herunter. Irgend ein tieferer Eindruck kann bei der Eigenthümlichkeit der Komposition nicht einmal beabsichtigt sein; jedenfalls ist er thatsächlich ausgeschlossen. Die Musik ist hier durchaus überflüssig; das Gedicht würde, gut gesprochen, viel eindringlicher wirken.

Und nun kommt einmal wieder die Bewahrheitung von der Lehre der Duplizität der Fälle. An demselben Abend wurden im Bechsteinsaale von **Frau Nicklass-Kempner** Märchen-Kompositionen von **A. v. Goldschmidt** singend vorgelesen. Goldschmidt, dessen „Sieben Todsünden" noch im Gedächtniss aller älteren Musiker sind, hat einige Märchen von Grimm, Andersen u. s. w., darunter das sehr lange vom Machandelbaum, in ihrer originalen Prosagestalt für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponirt, die letztere sehr diskret und die erstere, wie es unter den obwaltenden Umständen gar nicht anders möglich war, auch seccorecitativisch gehalten. (Ich bemerke übrigens, dass ich diesem Konzert, wegen des andern in der Philharmonie, nicht persönlich beiwohnen konnte.) Das Gleichartige zwischen den Kompositionen von Stanford und Goldschmidt ist darin zu finden, dass die Musik gar nicht zur Entwickelung ihrer naturgemässen Wirkung kommt, weil ihr dazu keine Zeit und kein Raum gelassen wird, und dass sie also in beiden Fällen thatsächlich überflüssig erscheint.

Ein grosses Orchesterkonzert mit lauter Neuheiten veranstalteten fünf amerikanische, in Berlin lebende Komponisten, die Herren **Charles Hulton, Edmund Hertz, Ernest Carter, Arthur Nevin** und **Otto Floersheim**. Sie alle sind ziemlich, vielfach sogar ganz unbeeinflusst geblieben von sämmtlichen Errungenschaften der musikalischen Neuzeit. Diese Kompositionen hätten sämmtlich schon vor fünzig Jahren, im Todesjahre Mendelssohn's, geschrieben sein können, ohne selbst damals für besonders neu zu gelten. Eine Konzertouverture von Hulton ist ein schwacher Mendelssohn; ein Sinfoniesatz desselben Komponisten ging immerhin mehr in's Zeug und war etwas selbständiger. Ein Scherzo von Hertz war ganz hübsch, klar und durchsichtig; eine Violinsonate von demselben aber von unendlich harmlosem Wesen. Eine Andante aus einer Suite von Carter war das Beste des Abends: es war Temperament und Schwung darin. In einer viersätzigen Suite „Lorna Doone" von Nevin gefiel der letzte Satz „Vorbeiritt der Doonen" sehr, wenn ich auch fast glaubte, es handle sich um einen Elfenzug, während die Doonen, wie ich dann hörte, ein schottischer Clan sind, von denen ich gedacht hätte, dass an ihnen alles klirren müsste, die Waffen, die Schilde und die Sporen. Eine sechssätzige Suite „Liebesnovelle" von O. Flörsheim war in recht melodischem Stile gehalten und gefiel besonders wegen ihrer Klarheit und Einfachheit.

Neben all diesen Neuheiten standen noch eine Anzahl von in irgend einer Hinsicht bedeutsamen Konzerten mit bewährtestem Programm. Die Königliche Kapelle brachte Beethoven's neunte Sinfonie unter Weingartner's Leitung in prachtvollster Ausführung; Arthur Nikisch veranstaltete mit dem Philharmonischen Orchester noch einen Beethoven-Abend, der glänzend verlief und an dem sich Prof. H. Barth pianistisch betheiligte; und **E. Colonne**, der berühmte Pariser Dirigent, dessen Bekanntschaft wir schon im vorigen Jahre gemacht

haben, dirigirte die Philharmonische Kapelle zum zweiten Male und brachte mit ihr Lalo's Ouverture zum König von Ys, eine Cmoll-Sinfonie von Saint-Saëns und die fantastische Sinfonie von Berlioz zur Aufführung. Saint-Saëns gefiel nicht besonders, weil das Werk steif und langweilig ist: aber die Berlioz'sche Sinfonie brachte der geistvolle Franzose mit einer Verve und einer Lebendigkeit der Fantasie zur Darstellung, dass alle Hörer enthusiasmirt waren und im Beifall die Zeiten Bülow's wiedergekehrt schienen. Endlich ist des Stern'schen Gesangvereins zu gedenken, der unter der Leitung des Hrn. Prof. Gernsheim das deutsche Requiem von Brahms zum Gedächtniss des Meisters zu höchst stimmungsvoller Aufführung brachte.

O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Hof-Musikalienhändler Hugo Bock in Berlin erhielt den Rothen Adler-Orden IV. Kl.

— Im Berliner Konzerthaus fand am 7. April das 6000ste Konzert statt. Herr Kapellmeister K. Meyder hatte für dieses Festkonzert ein schönes Programm zusammengestellt, welches mit der III. Leonoren-Ouvertüre und dem Einzuge der Götter in Walhall begann. Hiernach sang Frau Professor Nicklas-Kempner mit der Vollendung, welche wir an ihren Vorträgen gewohnt sind und die uns stets von neuem mit Bewunderung erfüllt, fünf Lieder von Mascheroni, Goldschmidt, Seb. Bach, M. Moszkowski, Rich. Strauss und Beethoven, leider fast alle sehr ernsten Inhalts. Fräulein Ottilie Lichterfeld spielte Beethovens Klavierkonzert in G-dur in einer technisch und musikalisch so vortrefflichen Weise, dass man aufrichtig bedauern muss, der Künstlerin nicht öfter in Konzerten zu begegnen. Sie benutzte einen jener herrlichen Schwechten'schen Flügel, welche auf der Berl. Gewerbeausstellung im vorigen Jahre so grosse Anerkennung fanden.

— Ein Komponist aus dem preussischen Königshause, der als solcher dem Publikum wohl noch ganz unbekannt ist, hat alle seine Werke ausschliesslich dem Trompeterkorps des 1. Garde-Dragoner-Regiments zu allen Aufführungen überlassen. Es ist der Prinz Joachim Albrecht von Preussen, der zweite Sohn des Prinzregenten Albrecht von Braunschweig, der als Premierlieutenant der 1. Eskadron des genannten Regimentes angehört. Der Prinz hat bisher vier Märsche — „Karnevalserinnerungen", „Frühlingsmarsch", „Marche de militaire" und „Hellblau hoch" —, zwei Hymnen, eine „Elegie und Tanz" und einen Walzer ohne Namen komponirt. Er hat seine Kompositionen nur für das Trompeterkorps seines Regiments und seine näheren Freunde und Bekannten drucken lassen; im Handel sind sie nicht zu haben.

— Ueber unser Philharmonisches Orchester, das vor kurzem in Wien drei Konzerte veranstaltete, schreibt die „Neue musikalische Presse" in Wien u. A.: „Die werthvollen Eigenschaften dieser Vereinigung, die unerhörte Präzision und Schlagkraft, die innere und äussere Bestimmtheit, die hohe Intelligenz, die Strammheit, die Disciplin bei sieghaften Steigerungen, das Vermögen, mit dem jeweiligen Führer bis zu den letzten Konsequenzen zu gehen, der starke Wille also, zu horchen und gehorchen, alle diese Vorzüge sind ja von dem ersten Gastspiele der Berliner Philharmoniker noch in guter Erinnerung. Es sind deutsche National-Eigenschaften, welche fortbestehen und fortwirken, gleichviel ob sie bei einer Soldatentruppe, im Eisenbahnbetrieb, oder in der Schule sich bewähren, ob sie einem Sedan oder einer Brahms'schen Symphonie zugute kommen. Es fällt da nicht in Betracht, ob das Hörnerquartett gut oder nur mässig besetzt sei, ob die Solo-Spieler künstlerische Individualitäten oder eben nur tüchtige Musiker sind, ob die Quantität der Streicher grösser oder kleiner, die Qualität hervorragend oder eben entsprechend sei — Energie und Willensstärke und der Glaube an die Kunst beleben und befeuern diese Orchesterleistungen; und wenn auch der Klang nicht poetisch ist, so wird alles doch aus echt künstlerischem Geiste gestaltet."

— Von dem Konzerthandbuch, das die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgiebt und an Interessenten unentgeltlich verschickt, ist soeben das 2. Heft erschienen, welches auf 147 Seiten eine grosse Anzahl ausgewählter Gesangwerke mit Orchester deutscher und ausländischer Verleger verzeichnet. Dieses Konzerthandbuch, dessen 1. Heft die hervorragenderen Orchesterwerke umfasst, wird den Dirigenten grosser und kleiner Orchester- und Gesangvereine sicherlich ein sehr willkommener Führer sein, umsomehr, als alle darin aufgenommenen Werke von Breitkopf & Härtel's Lager für Konzermaterial ohne Verzug beschafft werden können.

— Brahms' Vermögen beträgt 285000 Mk. Bedacht sind im Briefe der Hamburger Lisztverein und die verwittwete Stiefschwester Brahms' in Pinneberg. Im Nachlass befinden sich nur einige Lieder und ein protestantisches Choralbuch.

— Im Verlag von C. F. Schmidt in Heilbronn erschien unter Redaktion des Hrn. Eccarius-Sieber in Zürich die 1. Nummer einer neuen, „Die Kammermusik" betitelten Zeitschrift für Pflege der Instrumentalmusik unter besonderer Berücksichtigung des Kammerstils.

— Frau Cosima Wagner hat folgendes eigenartige Schreiben an Hofkapellmeister Hans Richter in Wien gerichtet: „Bayreuth, den 7. April 1897. Mein theuerer und hochgeschätzter Freund! Die Herren von der Gesellschaft der Musikfreunde haben meinen Kindern und mir die Ehre erwiesen, uns von dem Hinscheiden Johannes Brahms' die Nachricht zukommen zu lassen. Ich wüsste keinen Besseren und Befugteren als den treuen Freund unseres Hauses, um die Vermittelung unseres Dankes für diese aus-

gezeichnete Aufmerksamkeit zu übernehmen. Und so trage ich sie Dir auf. Mein langjähriges Fernsein dem ganzen Konzertleben hat mich in völliger Unbekanntschaft mit den Kompositionen des Dahingeschiedenen erhalten. Mit einzigster Ausnahme eines Kammermusikstückes kam, durch die Eigenthümlichkeit meines Lebens, keine seiner zu so grossem Ansehen und Ruf gelangten Arbeiten mir zu Gehör. Auch persönlich hatte ich nur eine flüchtige Begegnung mit ihm, in der Direktionsloge in Wien, wo er die Freundlichkeit hatte, sich mir vorstellen zu lassen. Aber es ist mir nicht unbekannt geblieben, wie vornehm seine Gesinnung und Haltung in Betreff unserer Kunst gewesen ist und dass seine Intelligenz zu bedeutend war, um das zu verkennen, was ihm vielleicht ferne lag, und sein Charakter zu edel, um Feindseligkeit aufkommen zu lassen. Und dies ist wahrlich genügend, um ernste Theilnahme zu empfinden. Ich bitte Dich, ihr den Ausdruck zu geben. Cosima Wagner."

Hierzu bemerkt die Wiener „Neue musikalische Presse" sehr treffend: „Seltsam berührt das Bekenntniss einer so hervorragenden Frau, welche ihre „ernste Theilnahme" für Brahms' Hinscheiden in einem bedeutsamen Momente lediglich mit dem persönlichen Verhältniss des Verblichenen zur Wagnerschen Kunst in Beziehung bringt. Sollte die Musik-Bibliothek im Hause Wahnfried wirklich kein Hauptwerk des grossen musikalischen Zeitgenossen Richard Wagner's, des deutschen Meisters Brahms enthalten?"

— Herr Josef Rebizek, bisher Kgl. Kapellmeister in Wiesbaden, ist als Nachfolger Professor Mannstaedt's zum Dirigenten des Philharmonischen Orchesters erwählt worden.

— Die Londoner Philharmonische Gesellschaft hat dem Klavier-Virtuosen Paderewski ihre goldene Denkmünze verliehen. Paderewski wirkte kürzlich in einem von der Gesellschaft veranstalteten Konzert mit, weigerte sich aber, dafür ein Honorar anzunehmen.

Brüssel, 12. April. Für die im Brüsseler Monnaie-Operntheater stattfindenden volksthümlichen Musikaufführungen sind folgende Bestimmungen getroffen. Die erste Aufführung leitet der Kapellmeister Hans Richter. Die zweite Aufführung ist der ersten Ausführung des neu komponirten Oratoriums „Sainte-Godelieve" von Edgard Tinel gewidmet. Herr Tinel wird selbst die Aufführung leiten; Kapellmeister Dupont übt das Oratorium ein; vierhundert Mitwirkende sind für das Orotorium ververpflichtet worden; die Aufführung wird im Juni d. J. stattfinden. — Am 15. April brachte Kapellmeister Ysaye zum ersten Male Richard Wagner's Kaisermarsch mit den in Belgien noch niemals gehörten Chören zur Aufführung.

Budapest. Der Kultusminister Julius Wlassics hat dem Kompositeur der Tamora Emerich Elbert ein Stipendium von 600 fl., auf 2 Jahre ertheilt, damit er die Oper auf den Text „Immet allah" von Jókai sorgenlos beende. Dies humane Verfahren dem begabten Komponisten gegenüber hat in den maassgebenden Kreisen lebhaften Anklang gefunden. Zur Entwickelung der Musik hat der Minister ferner bestimmt, dass von den zur Unterstützung der Provinzmusikschulen ausgesetzten 4000 fl., 2000 fl., dem Klausenburger Konservatorium, 1000 fl. der Debreziner und 1000 fl. der Kecskemeter Musikschule angewiesen werde.

Chemnitz. Auf Grund des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb verurtheilte das Landgericht in Chemnitz in II. Instanz den bekannten Klavierschleuderer C. F. Ay in Chemnitz zu 150 Mk. Geldstrafe. Ay war Geschäftsführer seiner den Pianohandel treibenden Ehefrau. In dieser Eigenschaft pflegte er bei einer Kaufmannswittwe ein Instrument aufzustellen und dann zu inseriren, es sei in der Wohnung ein Pianoforte zu verkaufen. Die Wittwe bekam für jedes verkaufte Instrument 10—20 Mk. Provision. Es handelte sich also um dieselben Manipulationen, wie sie Ay seit Jahren betreibt. Nunmehr ist ihm das Handwerk gelegt. Das Gericht nahm an, dass Ay, um einen besseren Verkauf zu erzielen, durch jene Inserate bei dem Publikum den irrigen Glauben habe erwecken wollen, es handle sich um einen Gelegenheitskauf. Vergeblich berief sich Ay darauf, dass diese Art von Pianohandel in Dresden und Leipzig in ähnlicher Weise anstandslos betrieben worden sei. Es half aber Alles nichts, es blieb bei seiner Verurtheilung. (Ztschr. f. Instrbau.)

Christiania, 14. April. Die auch im Auslande bekannte Musikalienhandlung von Warmuth, mit der eine umfassende Konzertagentur verbunden ist, wurde heute Nacht von einem grossen Brand heimgesucht. Das ganze grosse Musikalienlager, das mit 200000 Kronen versichert ist, wurde durch Feuer und Wasser vernichtet. Eine ältere Frau ist verbrannt.

Dresden. (Neue Musikfesthalle). Eine neue Musikfesthalle entstand in Dresden an der Stübel-Allee (Pirnaische Landstrasse) nach langjährigen Bemühungen, Preisausschreibungen und Berathungen der städtischen Kollegien und Baumeister in seiner „Haupthalle des städtischen Ausstellungspalastes", einem für musikalische im grossen Stile herrlichen und imposanten Konzertsaale, der gegen 4000 Personen fasst und etwa anderthalbmal so gross ist als die gewaltige Berliner Philharmonie und die mächtige Alberthalle in Leipzig. Kaum mag es noch einen Saal geben, der nach seinem Gesammteindrucke, seiner Bauart und seinem majestätischen schlichten Aeusseren, mit so viel Kunst und Glück auf den weihevollen und festlichen Charakter gestimmt ist. Man fühlt: Hier sollen nur gewaltige Thaten der Kunst vollbracht werden, hier werden die grossen Meister der Massenwirkungen überwältigend zu Worte kommen, hier muss ein Fr. Händel, ein Sebastian Bach würdig und glänzend auferstehen. Schon äusserlich erfreut der in den Formen der Hochrenaissance errichtete Bau durch seine gefällige, von Ueberladung freie Architektonik. Nachdem ein mit dem ersten Preise gekrönter Entwurf des Architekten Alfred Hauschild (ein Schüler des Professors Nikolai) der hohen Kosten wegen, sowie auch noch mehrere andere verworfen worden waren, wurde der Stadtbaumeister Bräter mit der Bearbeitung und

Ausführung eines solchen beauftragt. Durch ein geschmackvolles, mit Figuren verziertes Portal, treten wir in die mit einer hohen, in Kupfer getriebenen Kuppel gekrönte Empfangshalle, welche monumental ausgestattet ist und später noch mit Malereien geschmückt werden wird. Rechts und links befinden sich Seitenhallen, welche als Garderoben benutzt werden können. Von der Empfangshalle gelangen wir durch eine kleine Vorhalle in den mit Gallerien geschmückten und einer Musikbühne versehenen Hauptsaal, welcher 47 m lang und 46 m breit ist. Diesem Hauptsaale schliessen sich beiderseitig Nebensäle an, welche zum Promeniren während der Pausen, zur Aufstellung von Buffets und als Garderoben benutzt werden können. Hinter dem Hauptsaal wurde noch ein Saal für kleinere Konzerte eingeordnet, der gleichfalls mit einer Oberlichtkuppel geziert wurde; von demselben aus führt uns ein Portal, einige Stufen abwärts steigend, auf den Konzertplatz, welcher an einem mit plätscherndem Hochstrahl versehenen Teich grenzt, und dahinter erstrecken sich zweckentsprechend und praktisch angelegte Garten- und Parkanlagen.

Jeder Saal hat von vornherein seine akustischen Räthsel, die von den Erbauern durch Proben der Praxis überwunden werden müssen. In diesem Musikfestsaale ist diese Arbeit von erfreulichem Erfolge begleitet gewesen. Noch waren bei der ersten Benutzung nicht alle Räthsel gelöst, eine Ueberfülle von Klang machte sich in der vorderen Hälfte des Saales fühlbar und Zerrissenheit der harmonischen Bindungen wurde an manchen Stellen bemerkbar, aber je weiter man sich vom Podium entfernte, um so klarer und einheitlicher ward der Zusammenklang, um so deutlicher hoben sich die Chorstimmen vom Orchester ab und um so grösser und tiefer wurde die Gesammtwirkung. Dennoch wurden verschiedene Veränderungen vorgenommen, um noch bessere Tonwirkungen zu erzielen. So wurde das Orchester ganz weggerissen und durch ein anderes steileres treppenartiges ersetzt. Sämmtliche Eingänge wurden mit Holzthüren und dickeren Portièren verschlossen. Die hohen Fenster über den Galerien wurden mit Stoffen zugesperrt, während zwischen den Pfeilern derselben Draperien und Blumenkörper angebracht wurden. In der Decke wurde ein Velarium ausgespannt. Doch erschien das letztere unschön und dürfte wohl auch als überflüssig bezeichnet werden. Die zweite Konzert-Aufführung, in welcher die Hauptarten der musikalischen Praxis vertreten waren und welche von über 3000 Personen besucht war, galt nicht den Vorträgen selber, sondern vor allem, um die Akustik nach den Umänderungen zu erproben, die Frage zu erörtern: wie wird es jetzt in dem gewaltig grossen Saale klingen? Das Wichtigste hat man erreicht: die Beseitigung der Tonüberfülle, die sich früher in der vorderen Hälfte des Saales fühlbar machte, und die Konzentrirung des Klangkörpers. In der ganzen mächtigen Halle, selbst in den Winkeln der Seitennischen, ist die akustische Wirkung voll gebunden und gleichmässig. Namentlich bei den a capella - Chören. und der Tschaikowski'schen Streichmusik trat dieser Umstand klar und völlig überzeugend hervor. In der Dämpfung durch Draperien scheint man, wie Musikverständige versichern, die sich in den verschiedensten Theilen des Saales aufgestellt hatten, zu weit gegangen zu sein. So glücklich und vollendet die Klangwirkung konzentrirt worden ist, der Ton sei trockener und stumpfer geworden. Da die Halle doch wohl hauptsächlich und zwar mit voller Berechtigung fur grosse Musikfeste mit Massenchören und Orchester in voller Besetzung bestimmt ist, so dürfte es, wie der Musikschriftsteller Friedrich Brandes meint, wohl das Richtige sein, in der Dämpfung vorsichtig und vor allem gleichmässig zu verfahren, damit eine vollkommene Vertheilung der Tonfülle erreicht wird. Auch eine weniger steile Anlage des grossen Podiums dürfte noch zu erwägen sein. — Im Publikum herrscht ersichtlich nur Freude über das glücklich Erreichte und ist zu hoffen, dass nach Beseitigung einiger noch vorhandener weniger Mängel weitere Konzerte, namentlich aber das grosse Musikfest 1898 in diesem schönen Raume stattfinden werden.

(Zeitschrift für Instrumentenbau.)

— Die Firma Ernst Rosenkranz in Dresden, die in diesem Monat auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblickt, versandte dieser Tage ihr 10000. Pianoforte.*)

Frankfurt a. M. Eine einaktige Operettennovität „Der Sohn des Peliden", Musik von Fritz Baselt, Text von Franz Preller, gelangte im Frankfurter Opernhaus zur überhaupt ersten Aufführung. Eine unterhaltende, nur etwas allzu weit ausgesponnene Handlung, die im letzten Jahre des trojanischen Krieges auf der Insel Lesbos spielt, ist von frischer, ansprechender Musik begleitet, in der allerdings manche Anklänge an bereits Bekanntes zu finden sind. Die Aufführung unter Kapellmeister Herz' Leitung war recht gut. Der anwesende Komponist wurde gerufen.

Köln, 15. April. Friedrich Koch's dreiaktige Oper „Die Halliger" wurde unter Professor Kleffel's meisterlicher Leitung zum ersten Mal am hiesigen Stadttheater mit freundlichem Erfolge unter mehrfachen Hervorrufen des Tondichters gegeben. Die Handlung schildert nach A. Perfall's Novelle den tragischen Zwist zweier Brüder, die in gleicher Liebe um die schöne Juge entbrannt sind. Von den Brüdern stösst der begünstigte Harold den Nebenbuhler Jürgens in's Meer, um dann schuldbeladen in die Ferne zu ziehen. Als Milieu dient das muntere Seemannsleben auf einer Nordsee-Hallige, was dem Komponisten ausgezeichnet zu zeichnen geglückt ist. Er entfaltet Frische und Eigenart. Aber auch der dramatische Kern der Oper ist an vielen

*) Es ist dies dieselbe Firma, welche den kleinsten Stutzflügel baute, den ich je zuvor gesehen, bis es der Berl. Firma Görs & Kallmann gelang, in demselben Format ein vorzügliches, in allen Oktaven schön ausgeglichenes Instrument herzustellen. Auf der Berl. Gewerbeausstellung hatte die Firma einen solchen Flügel ausgestellt, der nur im Preise etwas höher war als der von Rosenkranz.

Stellen sehr packend musikalisch veranschaulicht, obschon durchweg das Orchester zu polyphon behandelt ist und die Singstimme nicht nach ihrer Wichtigkeit genug hervorgehoben und nach dem Charakter des jeweiligen poetischen Gedankens nicht genug variirt ist. Musikalisch am bedeutendsten ist der zweite, dramatisch der dritte Akt. Es ist eine Arbeit, die von hoher Begabung zeugt, die auch auf diesem Gebiet dem Komponisten bedeutende Aussichten eröffnet.

Linz. Von Herrn Heinrich Dessauer, Lehrer an der Musikschule des hiesigen Musikvereins, sind soeben einige neue musikalische Arbeiten erschienen, und zwar eine vollständig umgearbeitete und zeitgemäss erweiterte Ausgabe der „Méthode pour l'Alto par Bruni“ (die älteste Violaschule), ferner acht Stücke für zwei und drei Violinen von Dancla-Dessauer in zwei Heften. Namentlich das zweite Heft davon (die Stücke für drei Violinen) dürfte seiner leichten und angenehmen Spielart, sowie hübschen Klangwirkung wegen nicht ungeeignet für Schüleraufführungen sein, um in die zumeist recht monotonen Genüsse solcher Aufführungen etwas Abwechselung zu bringen. Die beiden Werke sind von Dessauer im Auftrage der Firma B. Schott's Söhne (Mainz) bearbeitet worden.

Mannheim. Eugen d'Albert's neueste Oper: „Gernot“ erlebte hier am 11. April ihre erste Aufführung. Die Musik bedeutet einen gewaltigen Fortschritt des genialen Künstlers. Ich habe mit grossem Interesse seit Erscheinen der Klaviersuite op. 1 und des Streichquartetts in A-moll, das seinerzeit Joachim — trotzdem es aus dem ihm verhassten „Weimarer Sündenpfuhl“ kam — aus der Taufe hob, die Entwickelung d'Alberts verfolgt. Sein gross angelegtes Klavierkonzert in H, sowie die Klaviersonate in Fis liessen Grosses von ihm erwarten. Bruchstücke aus den beiden ersten Opern „Der Rubin“ und „Ghismonda“ enttäuschten und liessen keine grossen Erwartungen auf dramatischem Gebiete zu. Um so freudiger konstatire ich, dass d'Albert mit seinem neuesten Werke sich in die allervorderste Reihe der jungen Dramatiker gestellt hat. Die Musik zu Gernot ist von überwältigender Schönheit, die Beherrschung des Stils bewundernswerth. Die gastirende Frau Hermine d'Albert, welche die Waltrudis kreirte, sowie das Orchester leisteten unter der Leitung des Komponisten Hervorragendes. Der Intendant Bassermann erwies sich als feinsinniger Regisseur, nur die Schlussszene war von ihm falsch aufgefasst worden. Gernot entschwindet mit einem düsteren D-moll-Abschluss nebelwärts. Statt eines in grauem Nebel gehaltenen Bildes erblickte man eine Zirkus Renz-artige Schlussapotheose in den glänzendsten Farben. Jedenfalls ist es eine ruhmreiche That der Mannheimer Hofbühne gewesen, einem der bedeutsamsten Musikdramen seit Wagner zu grossem Erfolge verholfen zu haben. (Herold.)

München. Dr. Sigl, der Preussenfresser und Herausgeber des berüchtigten „Bayr. Vaterland“, lässt sich über die Aufführung der preisgekrönten Oper „Theuerdank!“ folgendermaassen aus: „Im Hoftheater (München) wurde zum Geburtsfest des Prinz-Regenten zum erstenmal die mit dem Luitpold-Preis (aber sonst nicht) ausgezeichnete Oper „Der Theuerdank“ von Musiklehrer L. Thuille aufgeführt. Libretto (von W. Ehm) und Musik sind Schund. Die Verse unverdaulich und greulich. Die Musik folgt R. Wagner, hat aber keine Spur von Selbstständigkeit und Originalität. Wie die Jury eine solche musikalische Schusterarbeit prämiiren konnte, ist unbegreiflich. Schade um die viele Mühe, die sich Frl. Schloss und die Herren Bertram, Knote und Brausewein und das Orchester gaben. Der „Komponist“ dieser Schustermusik hatte viele Freunde ins Haus gelockt, um ihn fleissig herauszurufen. Sogar ein Dutzend Kränze, die dem Werthe der Oper entsprechend eigentlich von Stroh und Disteln hätten sein müssen, liessen sie (oder er?) sich's kosten. Freundschaft ist zu allem nütze.“ — Man kann einem neuen und noch dazu preisgekrönten Werke kaum sympathischer begegnen!

Wien. Der Wiener Tonkünstlerverein wird zum Andenken an Johannes Brahms an dessen Geburtstag am 7. Mai d. J. den Betrag von 1000 fl. an bedürftige Tonkünstler und Tonkünstlerinnen Wiens, deren nächste Angehörige oder Hinterbliebene vertheilen.

Wiesbaden, 25. April. In einem Kreise von Künstlern und Kunstfreunden, der sich gestern Abend nach einer Kammermusikaufführung zusammenfand, hielt Siegfried Wagner, nachdem Kammervirtuos Oskar Brückner ein Hoch auf den Sohn des grossen Meisters ausgebracht, eine bemerkenswerthe Rede, in der er sagte: Nicht Sie haben mir zu danken, sondern ich muss Ihnen danken für den Genuss, den Sie mir heute Abend durch Ihre ausgezeichnete Musikaufführung geboten haben, ebenso wie für die soeben gesprochenen freundlichen Worte der Begrüssung. Dem, was Herr Brückner über den Geist der Eintracht in Bayreuth sagte, möchte ich noch Einiges hinzufügen. Wir erheben uns in jedem Jahre wieder, und alle neu Hinzukommenden mit uns, an diesem Geiste der Gemeinsamkeit, der freudevollen Arbeit. Nicht überall finden wir diesen Geist. Man sollte denken, dass die Musik, die doch im Grunde Harmonie ist, die so viel Frieden, Glück und Liebe predigt, auch in die Menschen Harmonie bringe, leider finden wir gerade unter den Musikern die schärfsten Gegensätze, auf keinem anderen Gebiete der Kunst herrscht so viel Neid, Eifersucht und Zwietracht als gerade unter den Vertretern der Musik. Wir haben heute Abend Werke von Beethoven und Mozart gehört, von Beethoven, dessen Musik den reinsten Frieden athmet, von Mozart, der uns durch seine Glückseligkeit entzückt. Warum vereinigen solche Werke, denen nur der Geist der Liebe entströmt, nicht auch uns in Harmonie? Ich habe in Rom viel in Maler- und Bildhauerkreisen verkehrt, aber nirgendwo ist mir eine solche Uneinigkeit aufgefallen, wie unter uns Musikern. Vielleicht ist es die nervenaufreizende Wirkung der Musik, welche die herrschenden Meinungsverschiedenheiten bis zur heissen Kampfeslust steigert. Mit wohlwollender Beurtheilung des Nächsten liesse sich aber wohl auch unter uns Musikern ein schönes Zusammenhalten ermöglichen. Man muss jede Indi-

vidualität in der Kunst achten, wenn der Betreffende es nur ehrlich mit seiner Kunst meint, wenn wir es nur mit ernsten und wahren Künstlern zu thun haben. Mag die Empfindungswelt eines Künstlers uns auch noch so entgegengesetzt und fremd sein, wir müssen, sofern er nur wahr in der Kunst empfindet, seinem Streben und Wirken Achtung und Wohlwollen entgegenbringen. Als Beispiel möchte ich Ihnen zwei Erscheinungen vorhalten: meinen Grossvater Franz Liszt und Spohr, die als leuchtende Muster vornehmer, versöhnlicher Gesinnungsart dastehen. Redner schloss mit einem enthusiastisch aufgenommenen Hoch auf den Geist der Einigkeit unter den Musikern.

(Es ist erfreulich, dies aus dem Munde eines Mannes zu hören, dessen Vater es leider an „wohlwollender Beurtheilung des Nächsten" — ich erinnere nur an seine Ausfälle gegen den edlen Schumann — gar sehr fehlen liess. E. B.)

Bücher und Musikalien.

Robert Huch: Notenlese-Lehrmethode. Leipzig, Felix Siegel.

Eine neue und rationelle Notenlese-Lehrmethode für den Anfangsunterricht einzuführen, ist die Absicht des Verfassers mit seinem Werke. Das mechanische Auswendiglernen der Notennamen, das Uebertragen derselben auf die Tasten, bereitet Kindern mehr oder weniger Schwierigkeiten; vielen bleibt auch bei fortschreitenden Studien eine Unsicherheit anhaften, hindert sie im schnellen Lesen der Notenreihen und erschwert ihnen den gewünschten Fortschritt. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, der Vielen das Klavierspiel verleidet, ist der Autor bemüht gewesen, eine neue Methode zu erfinden, die auf einem rationellen Erfassen der Intervallenverhältnisse beruht, wobei die Notennamen zuerst ganz vermieden und Zahlen dafür eingeführt werden. Folgendes sind, kurz gefasst, die Grundprinzipien seiner Methode: Von Linie zu Raum und von Raum zu Linie fortschreitend, ergeben sich die fortlaufenden Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w., von Raum zu Raum desgleichen. Von Linie zu Raum oder umgekehrt, die Zahlen 1, 2, 4, 6. Werden für diese Zahlen Punkte, bezw. Noten eingeführt, so ist leicht herauszufinden, welche Zahlen diese Noten von einem Ausgangspunkte gemessen, ergeben. Das Auge unterscheidet gleichartige Noten (Linie zu Linie oder Raum zu Raum) und ungleichartige (Raum zu Linie oder Linie zum Raum). Die ungleichartigen ergeben die geraden Zahlen, die gleichartigen die ungeraden Zahlen. Man kann also die Zahlen, für die man in der Musik den Namen „Intervall" angenommen hat, benennen mit „Eins", „Zwei nach oben", „Zwei nach unten" u. s. w. Nun werden zwei Linien als Schlüssellinien mit Namen benannt und von diesen aus die Intervalle nach oben und nach unten in Zahlen bestimmt. Diese Zahlenverhältnisse, in welchen die Noten von den Schlüssellinien aus stehen, muss der Schüler mit Sicherheit begreifen und schnell durch das Auge erfassen lernen, und diese Sicherheit lässt sich am besten dadurch erzielen, dass der Schüler vorerst die Namen der Noten, ausser den beiden der Schlüssellinien, noch nicht kennt. Der Schüler zählt von diesen aus die Intervalle nach oben und nach unten und überträgt diese Entfernungen auf die Klaviatur. Später, wenn in dem Tonumfange der fünf Linien einige Sicherheit gewonnen ist, wird eine neue Schlüssellinie für das mittlere C, noch später für das hohe und das tiefe C zugenommen, von welchen in gleicher Weise nach oben und nach unten gezählt wird. — Das sind die Grundprinzipien der Methode, die hier nur in Kürze angedeutet werden konnten. Der Autor giebt in der Folge seines Werkes genaue Anleitung, wie seine Methode mit der grundlegenden Technik zu vereinigen ist und wann und in welcher Weise das Lesen nach Noten einzuführen ist. Das Werk sei allen Pädagogen zur Prüfung und zur Beachtung warm empfohlen.

A. M.

A. Pochhammer: Beethoven's Sinfonien. —: Richard Wagner's: „Der Ring der Nibelungen". Frankfurt a. M., H. Bechhold.

Der Autor hat in dem ersten Bande die im gleichen Verlage unter dem Titel: „Der Musikführer" von verschiedenen Autoren verfassten Erläuterungen der Beethoven'schen Sinfonien zusammengestellt und ihnen eine kurze Einleitung über Beethoven in seinem Leben und Wirken, mit besonderer Berücksichtigung seines Schaffens als Sinfoniker, vorausgeschickt. Seine Worte schliessen sich der populären Fassung der Analysen an. Aehnlich ist Wagner's Trilogie behandelt. Der Autor folgt dem Verlauf der Handlung Szene für Szene, die Leitmotive mit ihren Namen und zahlreiche andere Notenbeispiele sind seinem Text eingefügt, dieser selbst ist einfach und klar, mit Wärme, aber ohne jede Uebertreibung und ohne die oft so beliebte Geheimnisskrämerei abgefasst. Das Buch dürfte jedem, der tiefer in das Wesen der Wagner'schen Tondichtungen einzudringen bestrebt, ein nützlicher Führer sein.

Elise Polko: Meister der Tonkunst. Ein Stück Musikgeschichte in Biographien. Wiesbaden, Lützenkirchen & Bröcking.

In ihrem bekannten anmuthigen Plauderton berichtet die Autorin aus dem Leben unserer berühmtesten Tonkünstler, es sind 10 Skizzen, die mit Mozart beginnen und mit Wagner schliessen. Wahrheit und Dichtung, Ernst und Scherz weiss sie mit ihrer lebhaften Fantasie in sinniger Form zu verweben; sie bringt uns kein Buch, in dem wir Belehrung oder neue Daten suchen; wohl aber fesselt sie durch die Wärme der Darstellung und ihren Idealismus für die Meister der Tonkunst und für ihre Werke. Es ist ein Buch für unsere, heut leider so oft ideallose, Jugend und ihr sei es daher auch warm empfohlen.

Die **Universal-Bibliothek für Musikliteratur"**, begründet von **Julius Laurencic**, erscheint jetzt im Verlage von H. vom Ende, Köln und Leipzig. Es liegen uns heut drei Bändchen daraus vor: **Dr. Otto Klauwell**: „Die Formen der Instrumentalmusik"; **Dr. August Reissmann**: „Dichtkunst und Tonkunst in ihrem Verhältniss zu einander" und von demselben Autor: „Dichtung für Musik". — Das Bestreben des Unternehmens geht dahin, dem gebildeten, musikhörenden Publikum eine Bibliothek zu schaffen, durch welche es sich rasch und leicht über das Gehörte orientiren kann und über die Künstler und ihre Werke, über Geschichte und Aesthetik in populärer Form Auskunft findet. Die vorliegenden Bände werden diesem Bestreben in feiner Weise gerecht. Otto Klauwell bespricht in seinem Buche zunächst die allgemeinen Prinzipien musikalischer Formenbildung und geht dann zu den einzelnen Formen: Fuge, Suite, Lied, Sonate u. a. über, alles knapp und in einer auch für den Laien verständlichen Sprache klargelegt. In ähnlicher Form behandelt August Reissmann in Dichtkunst und Tonkunst das Verhältniss zwischen Wort und Ton, Sprache und Gesang, Metrum und Versbau u. s. w. und bringt in dem zweiten Bändchen eine Sammlung von Dichtungen ältester und neuerer Zeit, die, mehr oder weniger vergessen, durch geeignete Melodien zum Gemeingut der Nation werden könnten. Besonders interessant ist seine Sammlung altdeutscher Volkslieder und eine Reihe Dichtungen unserer Minne- und Meistersänger.

Die Firma **C. G. Röder** hat zur Feier ihres 50jährigen Bestehens eine **Festschrift** herausgegeben, die sowohl durch ihre künstlerische Ausstattung, wie durch ihren Inhalt Anspruch erheben kann, weit über den Werth der Tagesliteratur hinaus ein bleibendes historisches Denkmal zu sein. Bei prächtigem äusseren Gewande, das Titelblatt mit einem idealen allegorischen Bilde in zartem Farbendruck geschmückt, bringt der Inhalt zunächst die Bildnisse des Begründers und der jetzigen Leiter der Firma mit kurzen Lebensbeschreibungen, ferner die Abbildungen der grossartigen Fabrikanlagen, in denen seit dem vergangenen Jahre der ganze Betrieb mit elektrischer Kraft geleitet wird. Einen äusserst werthvollen Beitrag jedoch hat **Dr. Hugo Riemann** durch seine bibliographisch-typographische Studie: „Notenschrift und Notendruck" zu dem Werke gesteuert. Er hat in demselben über die Entstehungsgeschichte des Musiktypendruckes viel werthvolles, zum Theil ganz neues Material, veröffentlicht und in Jörg Reyser in Würzburg (1481) den ersten Musiknotendrucker mit beweglichen Typen nachgewiesen. Ganz besonders werthvoll ist die grosse Zahl Facsimiles aller Musikdrucke nach der Originalgrösse in Lichtdruck und photolithographischem Farbendruck, welche seinen Text erläutern, von denen viele ganz unbekannt und in dieser Grösse und Feinheit der Wiedergabe noch in keinem musikgeschichtlichen Werke veröffentlicht waren.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Ad. König: Fröhliche Zeit, op. 14. Pr. 1 M 20. Berlin, Siegel & Schimmel.
= Clementi, op. 36.

Ed. Schütt: Valse lente, op. 17 No. 2. Hamburg, Rahter.
= Chopin, Walzer, op. 69.

Anregung und Unterhaltung.

— Ueber einen Besuch, den das Böhmische Streichquartett, die vier genialen Böhmen Hofman, Suk, Nedbal und Wihan, gelegentlich seiner Anwesenheit in Russland beim Grafen Leo Tolstoi abgestattet hat, berichtete kürzlich im „N. Wiener Journal" ein Freund der vier Künstler nach den Aufzeichnungen ihres Tagebuches Folgendes:

„Es war in Moskau, in der letzten Dezemberwoche des vorigen Jahres, als wir unser Konzert ankündigten. Am 30. (nach russischem Kalendarium 18.) Dezember fand dieses auch statt. Durch Freund Professor Hrimaly war Tolstoi auf uns aufmerksam geworden und besuchte auch unsere Veranstaltung. Wir Oesterreicher können uns auch nicht im entferntesten einen Begriff von der Beliebtheit und Verehrung machen, deren sich der grosse russische Schriftsteller in seiner Heimath erfreut. Tolstoi trägt stets eine eigenthümliche, beinahe bäuerische Tracht, nämlich hohe Stiefel, blaue Hosen und eine lange Blouse von gleicher Farbe. In derselben Kleidung zeigen sich in Moskau sämmtliche Tolstoianer. Der Dichter besucht keine Veranstaltung, in welcher von ihm Eintrittsgeld gefordert wird. Ist dies einmal der Fall, so verlässt er sofort den Saal und ist zur Rückkehr nicht wieder zu bewegen. Er sass während des Konzertes nicht unter dem Publikum, sondern im Künstlerzimmer, von wo er mit gespannter Aufmerksamkeit unseren Produktionen und besonders der Aufführung des Cis-moll-Quartettes von Beethoven lauschte. Er war voll des schmeichelhaftesten Lobes

für uns. Er fragte dann unter anderem plötzlich Suk: „Was antworten Sie auf Höflichkeitsphrasen, die man Ihrem Spiele spendet?“ „Wieder Phrasen“, entgegnete Suk. Tolstoi lächelte beistimmend. Da Keiner von uns der russischen Sprache mächtig ist, sprach Tolstoi mit uns nur deutsch. Der Dichter spricht das Deutsche etwas langsam, aber sehr korrekt. Schliesslich liess er es sich nicht nehmen, uns für den nächsten Tag in sein Haus zu bitten, wo wir vor der Familie zu konzertiren versprachen. Wir wurden tags darauf am Nachmittage mit dem Schlitten abgeholt und langten vor Tolstoi's Wohnhause, einem stattlichen Gebäude, das in einer ziemlich entfernten Vorstadt Moskaus liegt, ungefähr gegen vier Uhr an. Hier wurden wir vom Hausherrn, seiner Gemahlin, einer aristokratischen, imponierenden Erscheinung, seinen Kindern und einigen Freunden des Hauses erwartet und mit grosser Herzlichkeit empfangen. Wir erklärten uns bald darauf bereit, uns hören zu lassen. Tolstoi war einverstanden, und so spielten wir ohne Unterbrechung hintereinander Schubert's A-moll Quartett, Beethovens F-dur Quartett und das Lerchenquartett von Haydn. Nach der Produktion, die fast zwei Stunden währte, bat man uns zur Mahlzeit. Hier lernten wir auch den Komponisten Tanjew, den Bräutigam der ältesten Tochter Tolstoi's kennen.

Während uns die vorzüglichsten Speisen und Weinsorten vorgesetzt wurden, trank Tolstoi sein methartiges Lieblingsgetränk Kwas und speiste gleich seinen zwei Töchtern, eigens zubereitete, vegetarische Gerichte. Während des Essens machte Tolstoi einige denkwürdige Aussprüche über die Musik. Er sagte: „Ich liebe die Musik mit Leidenschaft. Man behauptet irrig von mir, weil ich die Kreuzer-Sonate geschrieben, ich wäre nicht ihr Freund. Und man kann mir wohl kein grösseres Unrecht anthun, als wenn man meine grosse Liebe für die Musik verkennt. In der klassischen Musik, die ich geradezu anbete, hat diese Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Beethoven, der alte Haydn, der poetische Schubert und Mozart sind meine Lieblingskomponisten. Alles, was nach Beethoven entstanden ist, aber auch in Russland, erscheint mir wie zwerghafte Hügel neben dem Cimborasso.“ Dann erzählte er auch von seinen Werken, welche zum Theil nur in französischer Sprache gedruckt erschienen sind und im Vaterlande des Dichters nicht gelesen werden dürfen und von vielen anderen Sachen, und dies alles mit grosser Geistesschärfe und bewundernswerther Sachkenntniss. In seinem Verkehre war grosser Ernst und dabei doch eine gewinnende Liebenswürdigkeit vorwiegend. Alle Hausgenossen und die zwei hübschen Töchter an der Spitze wetteiferten unter einander, uns grösstmögliche Freundlichkeit zu bezeugen. Zum Abschiede verehrte der Graf Jedem von uns eine Amateurphotographie (Tolstoi hat sich noch nie von einem Berufsphotographen aufnehmen lassen) mit einer Widmung.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Der Berliner Tonkünstler-Verein hielt am Montag, den 5. April im Norddeutschen Hof, Mohrenstrasse 20, eine Generalversammlung ab. Vor der eigentlichen Generalversammlung fand eine ordentliche Sitzung statt, zu der auch Gäste Zutritt hatten. Nachdem Herr Kresse einige Klavierkompositionen vorgetragen hatte, hielt Herr Professor Dr. Zelle einen sehr interessanten und anregenden Vortrag über: Die erste komische Oper in Deutschland. Redner führte ungefähr Folgendes aus: Die alten Griechen verstanden unter Oper die Vereinigung von Poesie, Musik, Tanz und Malerei. Da entstand auch in Italien eine Opera, d. h. Werke, eine Vereinigung der einzelnen Künste. Man sagt, dass Mozart die deutsche Oper eingeführt habe, doch 100 Jahre vor ihm wurde in Hamburg eine deutsche Oper eingerichtet, die 60 Jahre bestand. Redner hat nun in der National-Bibliothek in Paris der alten deutschen Oper nachgespürt und werthvolle Funde gemacht. Es zeigt sich zunächst das komische Element in der deutschen Oper, und so kam es im Jahre 1686 zu einer wirklich komischen Oper von Cervantes: „Sein Selbstgefangener“, die Johann Wolfgang Franck in Musik gesetzt hat. Herr Prof. Zelle gab nun den Inhalt dieser Oper an und wurde dabei unterstützt von den Damen Fräulein v. Reichenbach (Sopran), Fräulein Kröning (Alt) und Herrn Domsänger Holdgrün (Tenor), welche Theile aus der Oper zum Vortrag brachten. Ein anderer Komponist deutscher Opern war Reinhardt Keiser, der gegen 116 Opern geschrieben haben soll; Keiser bringt auch den Chor in die Oper. — Nach Schluss des Vortrags dankte der Vorsitzende, Herr Musikdirektor Pasch, Herrn Prof. Dr. Zelle für seinen Vortrag, dem die zahlreich erschienenen Gäste und Mitglieder mit grösstem Interesse gefolgt waren.

In der darauf folgenden Generalversammlung wurden noch einige geschäftliche Mittheilungen gemacht, u. A. wurde ein Beitrag für ein in Zwickau zu errichtendes R. Schumann-Denkmal bewilligt.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

„Dem Andenken eines grossen Künstlers“ ist eine der schönsten Kompositionen von Peter Tschaikowski und zugleich eine der herrlichsten Blüthen der modernen Kammermusik gewidmet: das Trio in A-moll (Werk 50). Der „grosse Künstler“ war Nikolaus Rubinstein (gestorben im Jahre 1881), der Gründer der russischen Musikgesellschaft und des Konservatoriums in Moskau. In den sechziger und siebziger Jahren war er als Pianist und Komponist eine hochgeschätzte Persönlichkeit und es gab Kenner, die ihn in beiden Eigenschaften über seinen berühmten Bruder Anton stellten. Dass der Dresdner Tonkünstler-Verein Tschaikowskis Trio in das Programm des gestrigen dritten Aufführungsabends aufnahm, wird aber in diesem Falle wohl als ein Zeichen der Erinnerung an den verstorbenen grossen Künstler Johannes Brahms aufgefasst werden können; denn seiner, des Meisters der Variation, ist das Werk mit seiner Formstrenge und dem an Brahms gemahnend—

„Halbdunkel“ im ersten Satze, dem Phantasiereichthum und der formalen Gestaltungskraft in den Variationen des zweiten Satzes durchaus würdig. Wie in Tschaikowskis Trio die Herren Bachmann, Gunkel und Stenz, so setzten die Herrn Drechsler, Schlegel, Spitzner, Kühne und Grützmacher in Mozarts C-Dur Quintett (Köchels Verzeichniss 515), dem ersten der grossen Quintette, ihre besten Kräfte ein, die Meisterwerke in mustergiltiger Wiedergabe vorzuführen. Um ein Beispiel zu nennen: den Streit zwischen erster Violine und erster Viola im Andante (Fi-Dur) des Quintetts, den Wechsel der Figuren und de kontrapunktirenden Passagen kann man sich kaum vollendeter und bei aller Zurückhaltung plastischer vorstellen, als es durch die Herren Drechsler und Spitzner geschah. Den Sieg hat denn auch, gerade wie Mozart es will, keiner von ihnen davon getragen, da jeder den andern zu übertreffen schien. Dazu kam, dass die übrigen Herren als echte Künstler in der Erkenntniss, wem hier das erste Wort gebühre, sich in den Grenzen hielten, die zur Zeichnung der Stimmung sich fast von selbst ergeben. Im Finale kamen dann alle gleichberechtigt, geistreich und humorvoll zu Worte. Mit Beethovens Es-Dur-Oktett (Werk 103) für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotts, vorgetragen von den Herren Biebring, Wolf, Gabler, Kaiser, Krellwitz, Köbler, Tränker und Strauss, schloss das genussreiche Konzert. Eine Komposition von Johannes Brahms aber wurde trotz alledem an diesem Abende schmerzlich vermisst.

Antworten.

Th. B. Budapest. Im Sommer haben unsere sämmtlichen Musikschulen Ferien, einige von Anfang Juli bis Mitte August, andere von Mitte Juli bis Ende August. — Sie haben ganz Recht, wenn sie an dem B (halbe Noten zu Anfang des Taktes) in dem Brahms'schen Liede: „Wenn ich mit Menschen und mit Engelzungen redete“, Anstoss nehmen.

W. H. G. Darmstadt. Alle die Themen, die Sie vermissen, sind schon in früheren Jahrgängen des „Klavier-Lehrers“ behandelt und zum Theil meiner „Methodik des Klavierunterrichts“ (Berlin, Simrock II. Aufl. Preis 6 Mk.) eingeordnet worden.

B. F. Senza rigore di tempo heisst: ohne strenge Beobachtung des Taktes. — Rudolph Ibach ist todt, er starb im besten Mannesalter, sein Sohn setzt das Geschäft fort. Der Wagnerflügel, den die Firma vor Jahren hier ausgestellt, und dessen ich mich noch ganz genau entsinne, war ein vorzügliches Instrument. Vermuthlich baut die Firma noch Flügel der selben Art, fragen Sie doch direkt an.

A. W. Königsberg. Eine wirklich naive Zumuthung. Nennen Sie doch Ihr Werk: „Musikalischer Trichter, oder die Kunst, in 20 Stunden perfekt Klavier spielen zu können“.

☛ Dieser No. ist von der Verlagshandlung

F. E. C. Leuckart in Leipzig

ein Prospect über Compositionen von

Julius J. Major

beigelegt, auf den wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. R.

Anzeigen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.
Soeben erschien:

Schulausgabe neuerer Klavierlitteratur
von
Heinrich Germer.

Ausgewählte Tonstücke in instruktiver Neubearbeitung, kritisch revidirt in Bezug auf Textdarstellung, Tempo und Vortragszeichen, nach fünf Schwierigkeitsgraden geordnet und mit Fingersatz versehen.

J. v. Beliczay, Op. 26 Nr. 2. Andantino. 50 Pf.
S. Blumner, Wiegenlied. 75 Pf.
H. Bock, Op. 6 Nr. 3. Frohe Botschaft. 50 Pf.
—— Op. 6 Nr. 7. Stillbeglückt. 50 Pf.
J. Brüll, Op. 47 Nr. 1. Gavotte. 75 Pf.
Fr. Damm, Op. 46 Nr. 3. Frohe Wanderung. 50 Pf.
—— Op. 47 Nr. 2. Herbstblumen. 75 Pf. [28]

Weitere Stücke folgen.

! Neue Germer-Ausgabe !
7 beliebte Rondos von Fr. Kuhlau
aus Op. 40 u. 41
für den **Klavierunterricht** auf der **Mittelstufe.** [32]
Zur Ansicht durch jede Musikhandlung.
Leipzig, Comm.-Verlag von **C. F. Leede.**

Kl. Musikschule, (Klav.), i. nordöstlichem Vorort Berlins wegen Todesfalls **zu verkaufen.** Off. u. **B. R. 31** an die Exped. d. Ztg. [31]

Harmonium
Kewitsch-Orgel-Harmonium
I. Fabrik. Gr. Lager u. Reparatur-Werkstatt. **Feste und billige Preise.**
Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.

Fehlende Nummern des ‚Klavier-Lehrer'
können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. Die Expedition.



W. EMMER, Berlin C., Seydelstr. 20,
Pianoforte- und Harmonium-Fabrikant.

In der **Buchdruckerei** von **Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstrasse 20,** ist zu haben:

Aufgabenbuch für den Musikunterricht
Entworfen von Emil Breslaur.

Ausgabe A für den Elementar-Unterricht. Ausgabe B für die Mittelstufen.
Fünfte Auflage. Mit den Geburts- und Sterbetagen unserer Meister und der Verdeutschung der wichtigsten musikalischen Fremdwörter.
In vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet.
Preis für jedes Heft 15 Pfg.
Bei Entnahme von 10 Stück kostet das Stück 12 Pfg., bei 25 Stück 11 Pfg., bei 50 Stück 10 Pfg., bei 100 Stück 9 Pfg., bei 200 Stück 8 Pfg., bei 300 Stück 7 Pfg.
Gegen Einsendung des Betrages erfolgt portofreie Zusendung.
Probehefte werden gegen Einsendung einer 10 Pfg.-Marke portofrei versandt.

C. BECHSTEIN,
Flügel- und Pianino-Fabrikant.
Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Ihrer Maj. der Königin von England, [58]
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Die Ornamentik (Verzierungskunst) in den Beethoven'schen Klavier-Werken.

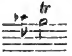
Von **Heinrich Ehrlich.**

(Schluss.)

In der Sonate Op. 53 schreibt Bülow vor, der zwei Takte lange Triller in der linken Hand auf dis, wie der spätere auf h, müsse mit der Hilfsnote beginnen. Nun aber giebt er das Zeitmass ♩ = 168 an; in diesem können nur die besten Virtuosen den Triller in Zweiunddreissigstel deutlich ausführen, alle anderen müssen Sechzehntelnoten anwenden, dann aber kommen gegen die Noten der rechten Hand h a in der linken e dis, und später gegen g f : c h zu Gehör, die wenig anmuthend klingen, es scheint mir daher für alle Fälle gerathen, den Triller mit der Hauptnote zu beginnen. Für den langen Triller unter dem Motive im Rondo verlangen sämmtliche Ausgaben, dass immer der Melodieton allein, also nicht zusammen mit dem ersten Trillerton angeschlagen werde, dagegen hat Beethoven in seinem Manuskripte diese Triller ausdrücklich in Noten folgendermassen ausgeschrieben



„nach Massgabe der Kräfte der Spieler"; er bemerkt auch: „Ueberhaupt kommt es nicht darauf an, ob dieser Triller auch etwas von seiner gewöhnlichen Geschwindigkeit verliert." Mit Recht bemerkt Steingräber, dass auf den heutigen Klavieren, deren Tasten viel breiter sind, als die jener Zeit, aus welcher die Sonate stammt, nur sehr wenige Pianisten die von Beethoven vorgeschriebene Ausführung leisten können. Ich glaube, mit dem Hauptone beginnend könne der Triller immer mit der Melodie zugleich gespielt werden und klänge ganz gut. Heutzutage wird allerdings diese Stelle gar oft als Virtuosenstückchen behandelt. In der Originalausgabe findet sich eine Anweisung, diesen Triller mit der Hilfsnote zu beginnen nur bei der Moll-Wandlung,



ein Beweis, wie wenig Beachtung Beethoven den Korrekturen geschenkt hat. Einen ganz ähnlichen Fall bietet die Sonate Op. 57; im ersten Theile des ersten Satzes stehen vor allen anderen Trillern die An-

fangsnoten ausgeschrieben, im zweiten Theile, jedoch vom



nicht mehr. Nun entsteht der Zweifel: soll dieser Triller mit der Hilfsnote beginnen oder hat Beethoven sich ihn mit der Hauptnote beginnend gedacht, etwa



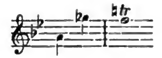
In den Originalausgaben der Sonate f-dur Op. 54 und der fis-dur Op. 78 findet sich zweimal das schon im Anfang des Jahrhunderts nur höchst selten vorkommende Zeichen $\stackrel{\sim}{n}$, das vordem Beethoven nur in der 1799 komponirten D-dur-Sonate für Klavier und Violine Op. 12 angebracht hatte. Sonderbarerweise hat die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in ihrer „Kritischen Ausgabe“ des Op. 78 das Zeichen $\stackrel{\sim}{n}$, das in ihrer eigenen Originalausgabe stand, weggelassen. Bei Bülow (Fortsetzung der Lebert'schen Ausgabe) fehlt das Zeichen in beiden Sonaten; Steingräber hat es in Op. 54 beibehalten, in Op. 78 weggelassen, aber dessen ursprüngliches Vorhandensein in einer Fussnote bestätigt. In der Sonate caractéristique (les adieux u. s. w.) Op. 78 schreibt Bülow vor, die Stelle im Andante



solle „wie alle anderen Ornamente“ derart ausgeführt werden, dass die kleinen Noten mit der Begleitung zugleich erklingen.

Obwohl mir nun die systematische unwandelbare Anwendung der alten Manier bei Beethoven ganz unmöglich erscheint, glaube ich doch, dass sie bei dieser Stelle eine schön klingende Abwechslung hervorbringt.

Hinsichtlich der Ornamentik in den fünf letzten Sonaten kann ich nur sagen: Wer diese Sonaten spielt, thut das entweder als Künstler unter eigener Verantwortlichkeit oder als Lernender unter Verantwortlichkeit eines Lehrers, bei dem gründliche Kenntniss vorausgesetzt werden muss. Nur einige Bemerkungen will ich mir erlauben. In Op. 101 im kanonartigen Trio des Marsches verlangt Bülow, dass bei der Stelle



der Triller mit der Hilfsnote beginne und sagt: „Der Herausgeber denkt sich das ges enharmonisch als fis“; das ist ein Irrthum; das ges ist die verminderte None gegen das f im Basse und muss fallen, auch klingt die Hauptnote f des Trillers viel besser als das g nach ges. In der Steingräber'schen Ausgabe war bisher ebenfalls die Hilfsnote als Anfangsnote bezeichnet, in neuester Zeit ist das geändert. Bezüglich Op. 106 urtheilt Bülow ganz richtig, dass die Tempo-Bezeichnung des 1. Satzes ♩ = 138 [die er irrthümlich Czerny zuschreibt, während sie von Beethoven selbst stammt] in ein langsameres umzuwandeln sei; mit 138 ist eine klare Wiedergabe der Gedanken unmöglich. Hinsichtlich der Forderung Nottebohm's, die Stelle im Bass



nach der ursprünglichen misstönenden Weise dis anstatt d u. s. w. zu spielen, glaube ich, dass Steingräber und Bülow im Rechte sind, wenn sie auf die ganz gleich gebildete Stelle im zweiten Theile des Satzes hinweisen, und die von Nottebohm bestrittene Version beibehalten. Dagegen erscheint mir zweifelhaft, dass bei der Stelle im Adagio



die bei Bülow und Steingräber vorgenommene Aenderung des ursprünglichen des in es eine Verbesserung sei; die scharfe Sekunde *des* (cis) dis klingt jedenfalls viel energischer und den darauf folgenden Akkordenfolgen entsprechender als die zwei leeren es und dis.

In der Original-Ausgabe des ersten Satzes der Sonate Op. 109 steht ausdrücklich



Bülow und Steingräber haben die sechs 32stel in zweimal drei zusammengezogen, Bülow sogar mit ausdrücklicher zweitheiliger Betonung

des *gis*, und ich glaube mit Recht. Im Andante der Sonate ist der Vorschlag bei Steingräber richtiger nach Beethoven'scher Schreibart notirt als bei Bülow, der nur 32stel anzeigt; dagegen hat dieser die Ausführung, dass der Vorschlag mit dem dritten Viertel des Basses zusammenfalle, besser angedeutet; nach Nottebohm's Darlegungen ist nämlich diese Ausführung von Beethoven ausdrücklich anbefohlen, da er im Manuscript über der Note a der rechten Hand also nicht zwischen h und a die kleinen Noten in Linien ausgeschrieben hat. Bezüglich der Fuge der Sonate 110 glaube ich, dass Bülow mit Recht bei dem Triller



den Anfang mit der Hilfsnote vorschreibt, weil erstens die unmittelbare Wiederholung des f vermieden wird und zweitens die Terz Hilfsnote g gegen es viel besser klingt. Die Sonate 111 entzieht sich jeder lehrhaften Anweisung; wer sie spielt, muss wissen was er zu thun hat, und wer das nicht weiss, dem hilft kein Lehren; ich spreche selbstverständlich nur vom ausübenden Fachmusiker, nicht vom Dilettanten.

Hinsichtlich der Konzerte kann ich auf die — von mir in einer Fussnote bereits erwähnte — Ausgabe von Prof. Franz Kullack bei Steingräber hinweisen, will aber doch zwei nicht unwichtige Aussprüche grosser Meister erwähnen. Als mir vor vielen Jahren die Ungeheuerlichkeit entgegentrat, dass die Trillerkette des Es-dur-Konzertes-Adagio immer mit der Hilfsnote zu führen sei, bat ich Liszt um seine Meinung, mit dem Beifügen, dass ich die 7 Triller mit der Hauptnote beginne, die halben Noten mit, die Viertel ohne Nachschlag spielte. Darauf antwortete mir der oberste Grossmeister der Klavierkunst, er habe alle Triller mit Nachschlag gespielt, finde aber meine Art „zuträglich". Seine Antwort habe ich schon vor einiger Zeit hier im Klavierlehrer veröffentlicht. Im Jahre 1892 unterhielt ich einen Schriftwechsel mit Bülow über die Triller im C-moll-Konzerte; er meinte, der 2. Triller bei



klänge am besten.

Mit diesen Aussprüchen zweier Grossmeister schliesse ich meine Betrachtungen. Ich wollte nur darlegen, dass ein unabänderliches Festhalten an der einen oder andern Art Ausführung der Ornamentik bei Beethoven nicht angeht, und dass wie in der Auffassung so auch in der Ausführung einzelner Stellen dem Künstler Freiheit gewahrt bleiben muss.*)

*) Im Artikel vom 1. Mai ist anstatt „Abweichungen" „Anweisungen" zu lesen".

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften. Band III. Ausgewählte Schriften 1850—1892.

Herausgegeben von Marie von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sehr viel Ergötzliches enthalten seine Konzert- und Theaterberichte; rücksichtslos fährt er in jeden alten Schlendrian hinein; die Singakademie muss sich den Titel „Oratoriumtheater" gefallen lassen, weil sie ihr Publikum mit Reissiger's „David" und Loewe's „Hiob" unverdiente Strafe erleiden lässt und das, was ihm Noth thut, die Bach'sche Musik, vernachlässigt. Dagegen zollt er dem Stern'schen Gesangverein warmes Lob für sein pietätvolles Andenken an Mendelssohn und die würdige Aufführung seines „Elias". „Der Elias ist das den hohen Geist seines Schöpfers am umfassendsten und resümirendsten darlegende Werk, in welchem er seine Mission erfüllt und vollendet hat. Nicht ohne Rührung und tiefe Ergriffenheit wohnten wir der abermaligen Enthüllung von Mendelsohn's Denkmal durch den Stern'schen Gesangverein, dem würdigen Erben und Bewahrer der geistigen Hinterlassenschaft des Meisters, bei: sein Geist war gegenwärtig und erfüllte den Dirigenten wie sämmtliche Anwesende." —

Eine erstaunliche Probe seines fabelhaften musikalischen Gedächtnisses legt er nach dem Anhören der Erstaufführung von Taubert's Oper „Macbeth" ab. Sein Bericht für die „Neue Zeitschrift für Musik" ist in Briefform gehalten und an Felix Dräsecke gerichtet; er beginnt: „Sie wünschen eine Mittheilung über das neue musikalische Theaterwerk zu empfangen, von dessen unerwarteten Erfolgen in Berlin Sie mit „Erschütterung" vernommen haben. Ich kann nicht sagen, dass ich zu diesem Zweck mit Vergnügen die Feder ergreife. Aber ich lege es mir als eine Art Busse dafür auf, in einem schwachen Augenblick die jüngste Oper des Herrn Kapellmeister Dorn in der Berliner Musikzeitung besprochen zu haben. Sie

machten mir damals den Vorwurf eines übermässigen Gebrauchs sympathischer Tinte, indem ich wider meine gewohnte Aufrichtigkeitsliebe dem Leser so Manches zwischen den Zeilen zu lesen übrig gelassen. Ja, ich gestehe es — —, ich liess mich zu einer freundlichen Leichenrede hinreissen, aus Oppositionsgelüsten. — — Die Dornen, welche auf das frühe Grab der Oper des einen Kapellmeisters, die Rosen, welche auf die Wiege der anderen Kapellmeisteroper gestreut werden, sie finden in mir einen gleich unempfindlichen Zuschauer; ich halte die einen so wenig wie die anderen für Immortellen. Ich vermag also sine ira et studio über „Macbeth", d. h. nicht den des Shakespeare, sondern den des Shakestock des Berliner Opernorchester zu schreiben und thue es in der Beherzigung der Maxime, dass was Dorn recht, auch Taubert billig sei. Einigermassen erschwert wird mir allerdings mein Vorsatz, kaltblütig zu bleiben, durch die unerhörte Extravaganz, mit welcher die Freunde des Komponisten dessen neuestes Werk als das chef-d'oeuvre moderner dramatischer Musik ausbombardiren, gleich als ob Richard Wagner eine mythische Person wäre". — — Nun hatte Taubert eine Reihe von Jahren vorher zu Joachim den „charakteristischen Ausspruch" gethan, dass er „Wagner's Textbücher recht hübsch, sogar poetischer als andere finde und demnach, wenn er nichts Besseres zu thun hätte, sehr geneigt sei, „Lohengrin" noch einmal zu komponiren." Mit diesem unvergessenen Ausspruch hatte er ja nun die ganze Spottlust unseres Schreibers herausgefordert und wenn er auch, mit seinem unbestechlichen Gerechtigkeitssinn die guten Seiten des Werkes überall lobend hervorhebt, so ergiesst sich dafür die ganze Skala seiner satyrischen Laune über die schwachen Stellen der Oper. Das Erstaunliche an dem Artikel aber sind die zahlreich hineingestreuten Notenbeispiele, die Bülow aus dem Gedächtniss nach einmaligem Hören nachschrieb. Das Manuskript war, wie eine Fussnote besagt, nicht aus den Händen des Komponisten gekommen, so dass dieser, nachdem er sich von der Uebereinstimmung der Citate mit der Partitur überzeugt hatte, geäussert hat, dass er, ohne diesen Beweis, an die Möglichkeit einer solchen Gedächtnissprobe nicht glauben würde. — „Sie werden erschrecken, lieber Freund", so beginnt Bülow, wenn ich Ihnen das einzige, mit der Intention eines rothen Fadens auftretende Motivlein niederschreibe, das zum ersten Mal bei dem Weissagungsgrusse der Hexen zu Macbeth's künftiger Grösse auftritt und dann des häufigen wiederkehrt, um zu erinnern, dass Macbeth's Ehrgeiz darin seine Verkörperung gefunden hat." (Folgt Notenbeispiel.) „Alles, was streicht und bläst, vertheilt sich diesen fetten Bissen. Bald schieben es die Posaunen, bald grämeln es die Fagotte, bald pfeift es das Piccolo, in der Aufregung der Situation kreischt es sogar einmal die Trompete." — Nachdem Bülow die traurige dramatische Rolle, die Macbeth in der Oper seines Namens spielt, gegeisselt, fährt er fort: „Macduff's Rolle ist dramatisch-musikalisch eine noch kläglichere. Er ist die Erscheinung des absoluten, des „methaphysisch-reinen" Tenoristenthums des eingestrichenen „a und b" quand même im Ensemblesatze, des zur Ausfüllung der Zwischenpausen durch Sologesang berufenen tragischen Clowns. Vielleicht soll er durch seine Gesangswuth sich als moralisch guten Menschen legitimiren. Wenigstens pflegt sich der ganze Männerchor zutraulich neben ihm niederzulassen, wo er immer singt, bei Hofe oder im Walde, und ihn durch kräftige Mitwirkung im Refrain zu unterstützen." — Einigen Scenen versagt Bülow seine Anerkennung durchaus nicht, ein grosses Lob sogar spendet er der Ermordungsnacht", dann aber heisst es wieder: „Um so heftiger wurde ich durch das kindische Pförtnerlied empört. Es giebt eine Grenze, wo die naive Einfachheit zur Stupidität wird." — „Das darauf folgende Duett ist gleichfalls eine ausgezeichnet schwache Nummer." Und so weiter, aber zum Schluss das allerdings etwas zweifelhafte Lob: „Macbeth ist die bei Weitem beste Kapellmeisteroper der letzten Jahrzehnte". — Die Artikel „Das Literatenthum mit Gewalt", „Epigonen und Progonen", „Wörter und Begriffe" geben Bülow Gelegenheit seine schneidige Waffe gegen die, Widersacher der „Zukunft" zu kehren. Im ersteren sind es wieder die „Grenzboten", die durch gehässige Artikel gegen Liszt's kompositorische Thätigkeit seinen Zorn herausgefordert: „Schreiber dieses geniesst bereits die Ehre, im grünen Buche" (die Umschläge der Grenzboten waren grün) „als „Hauptagent" der Zukunftsmusikerzunft zu Berlin notirt und verfehmt zu sein, hat also im Grunde keinen neuen Zuwachs davon zu gewärtigen, wenn er die heilige Hermandad, das Comité des salut littéraire nicht blos Europa's, sondern der Welt, seiner musikalischen Wegelagerungen halber ohne Umstände zur Rechenschaft zu ziehen wagt. Nöthigenfalls hat derselbe sich schon gerüstet, seine dafür zu erleidenden Demüthigungen an dem Monstre-Flügel auszutoben, welchen der Dresdener Korrespondent in No. 46 Herrn Dr. Franz Liszt als Belohnung dafür zusichert, wenn dieser sich entschliessen möchte — das Komponiren aufzugeben." — In dem zweiten Artikel weist er in sehr ergötzlicher Weise nach, dass grade die Epigonen mit ihrem gegen die „Zukunftsmusiker gerichteten Klassicismus diesen Zukunftsmusikern die grössten Dienste geleistet: „Die klassischen Meister feierten in der über alle Erwartung verallgemeinerten Geschmacksveredelung des Publikums eine glanzvolle Auferweckung. Angestachelt durch das Jammern und Fluchen „selbstgebackner" Priester über die drohende „Götterentthronung durch eine fanatische kleine Rotte", verliess die blöde Menge den Dienst ihrer geliebten Kälber von der Tagesmode und eilte schaarenweise herbei, um — die Ideale der künstlerischen Intelligenz zu ihren Götzen zu machen. Die Götter verloren dadurch nichts an ihrer Würde — und das Volk braucht einmal Götzen so nothwendig als panem et circenses. Dass aber die frivolen Modegötzen zusammenstürzten und die ganze gegenwärtige Generation sich in das kräftigende Stahlbad des Genusses der musikalischen „Antike" tauchte — wer empfände nicht darüber innerste Befriedigung? Vielleicht diejenigen nicht, die bei direktem Hervorrufen dieses Umschlages dessen Tragweite übersehen hatten. Dass die Urheber der

energischen Reaktion sich zunächst aus einer, in ihrem Keime gewiss nichts weniger als hochsinnigen und adelsvollen Opposition rekrutirt hatten, welche gegen ein Häuflein Progonen (?) gerichtet, diese mit dem Schmähwort „Zukunftsmusiker" (also implicite Vergangenheitsattentäter) guillotinirt zu haben glaubte, ist eine sehr nachweisbare Thatsache. Die naheliegenden moralischen Betrachtungen über die „Das Böse wollende und stets das Gute schaffende" Kraft der Opposition sparen wir uns gern; hat sie ja doch nebenbei auch uns grade die wichtigsten Dienste erwiesen, wider Willen natürlich, eine Erkenntniss, in deren sauren Apfel sie in Kurzem herzhaft zu beissen gezwungen werden wird — „par la force des choses". Denn ausser dem positiven Resultate einer tiefgreifenden Wiederbelebung der klassischen Meister sind auch nach der negativen Seite schöne Früchte gezeitigt worden. Vor der Offenbarung der reinsten Sonne klassischer Tonkunst für Aller Augen, vor ihrem Wiederleuchten in Aller Herzen, mussten die kleinen Sterne der nachklassischen Periode verbleichen, vergilben — verduften; die dii minorum mit ihrem erborgten Licht erlitten die empfindlichste Einbusse an ihrer, zum Theil erschwindelten Popularität bei einer in ernstere Tiefen eingedrungenen Mitwelt. Zum Urquell zurückgekehrt, aus diesem schöpfend und von ihm geletzt, findet man kein Behagen mehr am — Kanalwasser!" —

Einer der ausgezeichnetsten Artikel dieser Periode ist: „Ausgrabungen eines Klavierlehrers." Er verdiente heut noch von jedem Pädagogen studirt zu werden, nicht wegen der Werke, die Bülow darin „ausgräbt", sondern wegen der beherzigenswerthen Worte, die er dabei an die Adresse der Musiklehrer, der Klavierlehrer insbesondere, richtet. Er sagt: „Eine Halbwahrheit ist in dem trivialen Satze enthalten: Das Gute, Schöne, Wahre breche sich früher oder später selbst Bahn; es vergehe beachtungslos nur, was beachtungslos zu vergehen würdig sei". — „Ich schränke ihn bis zur Leugnung seiner Berechtigung durch die ihm entgegenstehende Behauptung ein: dass eine Menge edler Keime, gesunder Saatkörner unbarmherzig, bewusstlos zertreten werden, die schöne Früchte hätten treiben können. Erfahrung lehrt, dass Natur und Geschichte nicht in Verlegenheit kommen; statt haushälterisch zu sein, sind beide vielmehr unendlich verschwenderisch. Auf ein Individuum, einen Künstler und sein Werk mehr oder weniger, kommt es ihnen nicht an. „Der Marmor bleibt", wie Moleschott tröstend sagt. Sanguinisch ist nun freilich derjenige Einzelne, welcher glaubt, den Lauf der Dinge korrigiren zu können. Nicht blos „der Marmor" bleibt, auch der Lehm bleibt, und somit wird sein Produkt, der Philister, nie aussterben, so wenig wie der Mops und der Spitz. Aber soll diese Erkenntniss uns abhalten, thätig einzugreifen? Sollen wir uns nicht gegenseitig ansporen zur Aufmerksamkeit auf alle Keime, zur gewissenhaften Pflege derselben, zur Bewahrung derselben vor Zertretung? Sollen die reproduktiven, also zunächst nur konsumirenden Künstler nicht versuchen, dem schaffenden Künstler Mitwelt zu sein? Sollten sie sich nicht zeitweilig wenigstens zu dem Vorsatz dazu und einem Anfang der Ausführung ermannen können? Dass es dabei nicht zur Selbstaufopferung komme, dafür sorgt ja doch die Zeit und der struggle of life!" — Und nun wendet sich Bülow direkt an die Klavierlehrer und an die „weisse Sklaverei" ihres Berufes und bringt ihnen zum Bewusstsein, dass das einzige Mittel, ihr Loos zu lindern, in der idealen Seite ihrer Thätigkeit läge, deren Betonung sie so leicht aus der Niedrigkeit des Handwerks emporheben kann. „Der Teig, den sie kneten, der Thon, den sie formen, das ist ja gerade das Kunstpublikum der nächsten „Mitwelt". Wird selbiges ein korruptes, gemeines, so trifft sie, die Lehrer, die Schuld; zeigt es gebildete Empfänglichkeit, edlen Auffassungssinn, so können sie, die Lehrer, wiederum einen wesentlichen Theil dieser erfreulichen Erscheinung ihrem Verdienste zuschreiben. Es hängt also nur von ihnen selbst ab, ob sie zu denjenigen zählen wollen, an welche der Dichter die Apostrophe erlässt: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben". Klingt dies zu emphatisch, nun so modifizire man „der Menschheit" Würde in „des Kunstsinns" Würde. — —"

Inmitten dieser Kampf- und Streitartikel berührt ein, Eduard Fischel gewidmeter, Nachruf doppelt wohlthuend durch seine Wärme und die darin ausgesprochene treue Freundesliebe. Wer die Briefe Hans von Bülow's gelesen, wird ja zur Genüge dieses Menschenthum des Künstlers, sein tiefes warmes Empfinden, sein reiches Gemüths- und Seelenleben kennen gelernt haben: in den vorliegenden „Schriften" tritt dieser Charakterzug mehr in den Hintergrund, wirkt aber dann, wenn er, wie in diesem Nachruf, zu Tage tritt, doppelt erwärmend. Und in dem folgenden Abschnitt, der italienischen Episode unseres Künstlers von 1871 bis 1874, begegnet uns gleich ein aus dem gleichen Impulse geschriebener Artikel, der Nachruf, den er Karl Tausig, dem jüngeren Freunde und Gesinnungsgenossen, widmet. Wir stehen nicht an, diese ergreifend schönen Worte, diese aus dem Charakter und der Wesenheit des ihm so nah verwandten Künstlergeistes geschöpfte Schilderung für eine der vollendetsten Arbeiten Bülow's zu erklären, die ihn uns zugleich als Mensch und Freund liebenswerth macht. Was er Tausig selbst ein Jahr vorher bei einem Begegnen in Berlin ausgesprochen, wiederholt er am Schluss „als Huldigung dem jungen Grabe" gegenüber, und wir fügen seine Worte hier ein: „Sie sind unerreichbar gross geworden, lieber Freund. Trotz aller meiner alten unverrosteten Bewunderung für Ihr Riesentalent hätte ich nie geglaubt, dereinst ähnlich zu Ihnen aufblicken zu dürfen, wie zu Joseph Joachim, wenn er das Beethoven'sche Konzert gespielt hatte. Jede Note, die Sie geben, ist Gold, ist seelischer Empfindungsextrakt. So ein kurzes Präludium, so eine Mazurka von Chopin, wie Sie das Stück „kreiren", berechtigt Sie zu sagen: „Hier habt Ihr in nuce die ganze Geschichte der Klavierspielkunst von Anbeginn bis auf den heutigen Tag". — — —

Früher waren Sie ein glühender Feuerbrand, jetzt sind Sie eine wohlthätig leuchtende und erwärmende Sonne geworden. Sei gegrüsst, junger Sonnengott! Wie freue ich mich meiner noch hell gebliebenen Augen, dass ich Ihnen so recht von Herzen einen Tribut, den Sie von mir nicht verschmähen werden, darbringen kann.“ — —

Aus dem Rest der Schriften, unter denen noch eine warme Besprechung über Rubinstein's Oper „Nero“ einen grösseren Platz einnimmt —, Bülow tritt überall mit grosser Wärme, ja Begeisterung für Rubinstein ein —, interessiren speziell noch seine Reiseberichte, die er über seine Konzertreisen durch England — 1877—78 — und Skandinavien — 1882 — schrieb, und von denen besonders die ersteren von Witz und Humor übersprudeln und mit beissenden Sarkasmen und geistreichen Pointen gespickt sind. „Für diesmal ist es nur ein Tropfen Fegefeuer“, gab er selbst als Motto dieser Reisebriefe „im Lande der Nebel“ an. „Ich sehe, geehrter Herr Senff, wie sich in Ihren Zügen eine elektrische Spannung verbreitet, ähnlich der einer „Quinte“ am vierten Pulte der ersten Geigen im Gewandhaussaale, wenn eine neue kanonische Suite gespielt wird. Seien Sie unbesorgt, ich bin nicht so grausam, Sie sollen nicht platzen, wie gedachte Quinte. Ich kann mir nämlich das denken, wie das „thut“, denn ich war nahe daran, Donnerstag Abend im Theater de la Monnaie bald vor Wuth, bald vor Langeweile zu — platzen.“ — Es handelte sich um eine Oper von Thomas, und Bülow theilt bei der weiteren Besprechung die Opernkomponisten in zwei Klassen: „in solche, die dem Leierkasten etwas schenken können, und in solche, die vom Leierkasten das Nöthigste borgen müssten —“ und Herr Thomas muss es sich gefallen lassen, der zweiten Gattung zugesellt zu werden. In diesem Tone geht es durch sämmtliche Berichte weiter; man muss sie im Zusammenhang lesen, um den ganzen köstlichen Humor darin zu empfinden.

Den Schluss des Buches füllt die Rede, die Bülow bei Gelegenheit des 50. von ihm geleiteten Berliner Philharmoniekonzertes hielt, worin er Beethoven's Eroica dem Fürsten Bismarck weiht, und die allen damals Anwesenden wegen der sich dabei abspielenden Szene unvergesslich bleiben wird.

Wir schliessen hiermit unsere Hinweise auf das kostbare Vermächtniss, welches der musikalischen Welt durch Hans von Bülow's Schriften zu Theil geworden ist. Für die Zeitgenossen und diejenigen, denen es vergönnt war, ihn persönlich zu kennen, lebt er auch ohne sie in seiner nicht zu vergessenden, künstlerisch kraftvollen und eigenartigen Individualität, seinem zwingenden, energischen Wirken, seinem rückhaltlosen Eintreten für seine Ideale, seinem heiligen Zorn gegen alles Schwache und Schablonenhafte fort. Aber für die jüngere Generation und die nachkommenden Geschlechter, denen das Glück, ihn zu kennen, nicht mehr geworden, werden diese Schriften eintreten, das beredteste Zeugniss einer mächtigen Künstlerindividualität, deren geistiges Erbe unverlierbar ist.

Aus alten Büchern.

(Allgemeine Geschichte der Musik von **Forkel.** 1801).

Es hat wohl nie ein Volk auf der Erde gelebt, welches nicht irgend eine Art von Musik gehabt und bei verschiedenen Gelegenheiten angewendet hätte. Wenigstens wissen wir dies mit Zuverlässigkeit von allen denjenigen gebildeten oder ungebildeten Völkern, von deren Existenz wir sowohl aus älteren als neueren Zeiten nur irgend einige Kenntniss erlangt haben.

Die Zeugnisse hierüber sind so allgemein bekannt und so häufig bei Geschichts- und Reisebeschreibungen aller Jahrhunderte und Weltgegenden anzutreffen, dass es eine unnöthige Bemühung sein würde, auch nur einige derselben anführen zu wollen.

Obgleich diese ursprüngliche Musik nicht anders, als sehr roh gewesen sein kann, so hat sie doch schon in den frühesten Zeiten die Wirkung gehabt, die Bande der ersten gesellschaftlichen Verbindungen fester zu knüpfen. Hermes, Orpheus, Amphion u. a., deren fast alle Nationen ähnliche, nur unter anderen Namen aufzuweisen haben, waren solche weise Menschen, welche die Wirkung der Musik auf das menschliche Herz erkannten und einen wohlthätigen Gebrauch für ihre Zeitgenossen davon machten. Ihre Nachkommen haben diese Wohlthaten dankbar anzuerkennen gewusst und sie als überirdische Wesen und Halbgötter verehrt. Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, dass die Musik nach und nach die Theilnehmerin an allen menschlichen Angelegenheiten wurde, bei welcher das Herz zu thun hatte.

Man hat schon in den frühesten Zeitaltern eben so gefühlt, wie wir es noch jetzt fühlen und wie man es bis ans Ende der Welt fühlen wird, dass kein Fest, woran eine Menge theilnehmen soll, ohne Musik feierlich genug begangen werden oder den Zweck erfüllen kann, um deswillen man es angeordnet hat. Alle Nationen, welche nur irgend eine Art von Gottesdienst hatten, machten darum die Musik zu einem unentbehrlichen Hauptstück desselben. Als solche durch Kultur, Wissenschaft und Künste hervorragende Völker gelten die Egypter, Hebräer, Griechen und Römer, welche die Aufmerksamkeit der ganzen Nachwelt auf sich gezogen haben und nach einer Reihe von Jahrtausenden noch erhalten.

Die Hebräer.

Sie lebten ein halbes Jahrtausend als Nomaden in Palästina, Egypten und Arabien, nämlich von Abraham bis Mose. Ebenfalls ein halbes Jahrtausend hindurch wurden sie demokratisch regiert, von Mose

bis Saul. Das dritte halbe Jahrtausend war ihr Staat eine Monarchie; sie wurde von Königen und zwar von Saul bis Zedekia vereint, sodann in die beiden Reiche Juda und Israel zertheilt, regiert. Alsdann folgte die assyrische und babylonische Gefangenschaft. Unter allen diesen Perioden konnte nur die monarchische der Kultur und Tonkunst günstig sein und übertraf auch vorzüglich zur Zeit David's und Salomo's alle übrigen kultivirten Völker des Alterthums bei ihren gottesdienstlichen und anderen öffentlichen Festen.

Wenn andere Völker die Erfinder der Künste unter ihren Stammvätern suchen, so nennen dagegen die Hebräer als Erfinder der Musik — den Vater der Geiger und Pfeiffer — Jubal aus dem Zeitalter Jared's. 600 Jahre später wird erst wieder, nach Mose's Bericht, der Tonkunst gedacht: 1. Buch Mose, Kap. 31 V. 27. Laban sprach zu Jacob: Warum bist du heimlich geflohen und hast dich weggestohlen und hast mir's nicht angesagt, dass ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen.

Aus dieser Nachricht geht hervor, dass zur Zeit Jacob's und Laban's sowohl Vokal- als Instrumentalmusik im allgemeinen Gebrauch gewesen sein muss.

Eine Stelle aus Hiob's Gedicht (Hiob lebte wahrscheinlich in den letzten Zeiten des Erzvaters Jacob) sind alle drei Gattungen, Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente angegeben: Sie jauchzten mit Pauken und Harfen und sind fröhlich mit Pfeifen.

Von der Geschichte Jacob's und Labans bis zum Durchgang durchs rote Meer, einem Zeitraum von 248 Jahren, erwähnt die Bibel nichts von der Musik.

Nun aber giebt Moses sein Lob und Triumphlied, diesen ältesten Siegesgesang der Erde, welches er nach völliger Befreiung aus der Dienstbarkeit der Egypter vor und mit seinem Volke anstimmte, welches beweist, dass das weibliche Geschlecht an den religiösen Gebräuchen theilnehmen durfte und dass die Vokalmusik schon mit Instrumenten und mit Tanz begleitet wurde. Es lässt sich vermuthen, dass dieser Gebrauch von den Egyptern hergenommen sei, weil Mirjam eine Egypterin war. Diese Meinung wird bestätigt durch den Vorgang, welches das israelitische Volk von Gesang und Tanz machte bei der Anbetung des goldenen Kalbes, einer Nachbildung des egyptischen Götzen Apis.

In der ganzen Zeitperiode Mosis finden nur Trompete, nach Luther's Uebersetzung Posaunen, und die Mirjamsche Pauke Erwähnung. In den Zeiten der Richter, etwa während vierhundert Jahre wird nur eines Siegesliedes gedacht, Buch der Richter Kap. 5: Triumphlied der Prophetin und Sängerin Debora.

Herder, Geist der hebräischen Poesie, hält die Zeit der Richter für den eigentlichen Zeitpunkt, in welchem sich Gesang und Poesie unter den Hebräern am genauesten vereinigten, beide Hand in Hand in gleicher Schönheit und Wirksamkeit erschienen.

Deborah's Loblied scheint ihm Muster zu sein; er findet in demselben 1. den Eingang, 2. das Gemälde der Schlacht, 3. den Spott auf den Triumph des Fissèra, welchen der letzte Vers, wahrscheinlich als Schlusschor abschliesst. Ungefähr 100 Jahre nach diesem Vorfall tritt ein neuer Beweis auf, dass das israelitische weibliche Geschlecht sich häufig mit Musik beschäftigte und öffentlichen Gebrauch davon machte in der Erzählung von Jephta's Gelübde: Siehe, da gehet seine Tochter heraus ihm entgegen mit Pauken und Reigen u. s. w.

Von dieser Begebenheit an bis zur Krönung Sauls 1095 wird in der Bibel keiner Art der Musik gedacht, ausgenommen des kriegerischen Gebrauchs der Trompete.

Noch vor der Krönung Sauls jedoch errichtete Samuel Prophetenschulen, in welcher neben der Dichtkunst auch Musik soll gelehrt worden sein, wenigstens theilt die Bibel später vielfache Beispiele von der Vereinigung der Weissagungskunst mit der Musik mit.

Aus Sauls Regierungszeit wird von der Wirkung der Musik auf seine Weissagungsgabe (1. Samuel 10 V. 5—6) und von der Wirkung derselben auf seine Melancholie (Kap. 16. V. 14—23) berichtet.

Als David den Philister Goliath überwunden hatte, gingen die Weiber aus allen Städten dem König Saul entgegen mit Gesang und Reigen, mit Pauken und mit Geigen. Und die Weiber sungen gegen einander und spieleten: Saul hat tausend geschlagen, aber David zehntausend. Diese Begebenheit ist ein Beweis, dass schon sehr frühe Doppelchöre gebräuchlich waren.

Als David zur Regierung kam, 1058, machte er Jerusalem zum Mittelpunkt des Gottesdienstes und liess die Bundeslade dorthin führen. Bei dieser Abholung spielte David und das ganze Haus Israel vor dem Herrn her mit allerlei Saitenspiel von Tannenholz, mit Harfen und Psaltern, Pauken, Schellen und Cymbeln. Drei Monate blieb die Lade jedoch noch im Hause Obed Edoms, ehe sie an den für dieselbe bestimmten Ort gebracht werden konnte. David zog alsdann einen leinenen Leibrock an und tanzte vor der Lade her. Später bestellte er eine gehörige Anzahl von Sängern und Spielern zum Gottesdienste. 1. Buch der Chronica wird diese Einrichtung im 15. 16. und 23. Kapitel ausführlich erzählt.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 13. Mai 1897.

Mit einigen Worten sei noch eine kleine Nachlese aus den Konzertsälen veranstaltet. Am letzten Quartettabend der Herren Prof. **Halir** und Genossen kam ein neues, noch ungedrucktes Klavierquintett von Georg Schumann zur Aufführung. Der, wenn ich nicht irre, in Bremen lebende Komponist hat sich schon vor mehreren Jahren durch ein Chorwerk „Amor und Psyche" und eine Sinfonie vortheilhaft bekannt gemacht. Das an klassische Formen anknüpfende, aber sie modern behandelnde Quintett ist im Allgemeinen sehr bemerkenswerth, breit angelegt, temperamentvoll durchgeführt, stimmungsvoll und abwechselungsreich. Aber es erscheint nicht konzentrirt genug, es schweift ab und aus, und erinnert nicht nur in dieser Beziehung an **Rubinstein**. Der erste Satz mit zwei gut kontrastirenden Themen, einem leidenschaftlichen ersten und einem zarten zweiten, ist der bestgefügte. Der zweite Satz, ein gut erfundenes Thema mit acht Variationen, ist zu lang für ein Kammermusikwerk, um so mehr, als diese nicht alle gleichwerthig sind. Das Intermezzo, der dritte Satz, ist poetisch empfunden; das Finale steht hinter den übrigen Sätzen nicht an Leidenschaftlichkeit, wohl aber an Klarheit und Abrundung zurück. Die vier Herren des Quartetts spielten es mit dem am Klavier sitzenden Komponisten in vortrefflichster Weise.

Eine Reihe von Brahms-Feiern bedarf nur kurzer Andeutungen. Der **Stern'sche Gesangverein** führte unter Professor Gernsheim's Leitung das deutsche Requiem in weihevoller Weise auf; der **Cäcilienverein** des Herrn Professor A. Holländer sang eine Reihe kleinerer Chöre von Brahms zwischen anderen Kompositionen des Meisters, und das **Joachim'sche Quartett** veranstaltete in Gemeinschaft mit Herrn Professor Barth und Herrn Mühlfelder (Klarinette) eine Muster-Aufführung einiger seiner grossen Kammermusikwerke.

Mit der Erwähnung der Feier, die die Berliner Männergesangvereine zu Ehren des siebzigsten Geburtstages des alten Liedermeisters **Edwin Schultz** am 1. Mai in der Philharmonie veranstalteten, darf wohl von der letzten, harten Campagne unseres Konzertlebens Abschied genommen werden. Vielleicht macht der Verlauf des Sommers noch diesen oder jenen Bericht auf dem Gebiete der Oper nöthig.

O. Eichberg.

Eine neue Operette: **Die Geisha,** Text von Owen Hall, Musik von Sidney Jones, gelangte am 1. Mai im Lessingtheater durch das Ferenczy-Ensemble zur ersten Aufführung. Seit dem Mikado habe ich eine Operette, welche gleich graziöse, edel melodische, rhythmisch pikante und fein instrumentirte Musik aufzuweisen hätte, nicht gehört. In Sullivan's Mikado zeigt sich allerdings mehr Kunst, ich erinnere u. a. an das Madrigal, aber auch Jones' Musik zeigt, dass der Komponist aus guter Schule hervorgegangen und geschickt zu arbeiten versteht. Einige Trivialitäten und Süsslichkeiten, z. B. die Tenor-Arie im letzten Akte und das Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Akt musste man schon mit in den Kauf nehmen. Auch unterbrachen manche Couplets, z. B. das von dem Papagei, die Handlung auf unmotivirte Weise. Die Geisha, Sängerinnen und Tänzerinnen, die öffentlich ihre Kunst zeigen, aber auch zu Vorstellungen in Familienkreisen herangezogen werden, erhalten eine entsprechende Ausbildung in ihrer Kunst und müssen sich verpflichten, eine bestimmte Lehrzeit durchzumachen. Einer solchen, Mimosa — Mia Werber —, ist die Hauptrolle im Stück zuertheilt. Vom Standpunkt der Operette ragte sie gesanglich weit hinaus über alles, was unsere Operettenbühnen zu bieten pflegen, vom höheren Standpunkt aus genügte weder sie noch eine zweite Sängerin — Marie Erich — den Anforderungen, welche man an eine gut ausgebildete Stimme zu stellen berechtigt ist. So klangvoll und kräftig die hohe Lage des Fräulein Werber ist, so flach und schwächlich die tiefere und Mittellage. Das Spiel aber zeigte Gewandtheit und Pikanterie und wurde unterstützt durch den Liebreiz einer kleinen, zierlichen Persönlichkeit. Die Herren zeigten sich durchweg stimmbegabt. Eine köstliche, humorvolle Darstellung erfuhr der Chinese Wum-Hi, Eigenthümer eines Theehauses, durch Herrn Emil Sondermann. Die Ausstattung war glänzend, die Einstudirung durch Herrn Direktor Ferenczy auf's sorgfältigste vorbereitet, das Zusammenspiel demzufolge musterhaft.

E. Breslaur.

Dresden. Eine warme, sympathische Aufnahme fand am 7. Mai **Anton Rückauf's** dreiaktige Oper **„Die Rosenthalerin"**, das musik-dramatische Erstlingswerk ihres in Prag geborenen, in Wien (bei Nottebohm auf Anrathen Brahms') gebildeten Autors. Ein Mehr zu erzielen, war ihr aus Gründen des Textes und der Musik versagt. Jenen schrieb Max Lemmermayer nach August Hagen's Nürnbergischen Novellen: Norika mit Beibehaltung des gutbürgerlichen, aber von Hausbackenheit nicht freien Zuges derselben. Dürer's Pflegetochter Maria Rosenthalerin und ein aus Frankfurt am Main nach Nürnberg zur Abholung des von ihm in Auftrag gegebenen Bildes „Mariä Himmelfahrt" gekommener junger Patrizier Heller begegnen am Sebaldustage einander und ihre Herzen finden sich. Sie könnten sich anstandslos „kriegen", wenn nicht auf Jener, wie Dürer's xantippenhaftes Weib (Agnes) verräth, der Makel unehelicher Geburt lastete. Dem in heisser Liebe entbrannten jungen Frankfurter würde dieser ebenso wenig ausmachen, wie uns, das erfahren wir in einer Szene an „Mütterleins Grab", aber ein glückliches Ungefähr führt den Kaiser Max daher. Die von ihm mitgebrachte, fix und fertig vollzogene und gesiegelte Urkunde darüber, dass die Rosenthalerin als Spross des

Rathsherrn und Poeten Pirkheimer auf das Prädikat „Pirkheimerin“ begründeten Anspruch erhebt, löst alles in Wohlgefallen auf. Diese in theils rechte, theils — schlechte Verse gekleidete und in überbreiter Behaglichkeit ausgeführte harmlose Liebesgeschichte umgab Rückauf mit einer Musik, die wohl in ihrem äusseren Duktus, in dem Meiden geschlossener Formen, „wagnert“, resp. „meistersingert“, in der Gestalt der Agnes auch etwas „falstafft“, im übrigen aber in ihrer melodischen Diktion auf den Ton Lortzing-Brüll-Nessler'scher „Gemüthlichkeit“ gestimmt ist und damit auch ganz ansprechende Wirkungen erzielt. Instrumentation und Handhabung des musikdramatischen Apparats verrathen, wenn auch noch nicht alles so herauskommen mag, wie es sich der Komponist gedacht, jedenfalls doch einen geschulten, kenntnissreichen Musiker von immerhin beachtlichem Talent. Die Aufführung unter Schuch's Leitung führte unsere ersten Kräfte: die Damen Wittich und von Chavanne und die Herren Anthes, Perron, Scheidemantel etc. in's Treffen. Die Inszenirung (Ueberhorst) war vorzüglich. *O. S.*

Ueber das Konzert der Berliner Philharmoniker in Paris meldet eine Privat-Depesche des „Kleinen Journals“ Folgendes: Paris, 9. Mai. Heute Nachmittag fand im Cirque d'hiver das erste Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters statt. Das Orchester errang einen wahrhaft sensationellen und denkbar glänzendsten Erfolg. Der Zirkus war von über dreitausend Personen besucht. Als der Dirigent Nikisch erschien, ertönten auf der Gallerie Pfiffe. Die Demonstration, von einem einzigen Herrn mit einem Pfeifchen ausgeführt, wurde jedoch sofort durch allgemeinen Applaus erstickt. Nikisch war sehr bleich beim Eintreten. Das Pfeifen schien noch besonders deprimirend auf ihn zu wirken. Das Publikum richtete ihn jedoch durch eine warme Gegendemonstration auf und vom ersten Takte bis zum Schlusse war das Konzert sodann für Orchester wie Dirigenten ein ununterbrochener Triumph. Das Publikum bestand, obwohl viele Deutsche und Amerikaner anwesend waren, denen Nikisch's Ruf von seinem Wirken in Boston bekannt war, doch überwiegend aus Pariser Musikfreunden aller Schichten. Auch die hiesige Musikerwelt war durch alle hervorragenden Künstler vertreten. In einer Loge sass der Direktor des Conservatoire Theodor Dubois, im Parterre die Professoren Widor und Diemer und alle grossen Sängerinnen, der zur Zeit in Paris konzertirende Geiger Ysaye, kurz, ein grossartiges Auditorium. Die Haltung, auch die der Gallerien, war höchst sympathievoll, der Pfeifer verschwand sehr bald und wurde nicht mehr gehört. Gleich beim ersten Stück, Beethoven's Leonoren-Ouvertüre No. 3, kam die fabelhafte Präzision dieser Musiker und Nikisch's Kunst als Orchestervirtuose bestens zur Geltung. Lamoureux kann das nicht, verblüfft wurden die Zuhörer beim Unisono der Streichinstrumente, welches Lamoureux viel langsamer nimmt. Als die Ouvertüre zu Ende war, erbrauste ein kaum noch jemals gehörter frenetischer Applaus. Es folgte Beethoven's dritte Symphonie Eroika mit gleich stürmischem Erfolg.

Beim zweiten Satz geschah eine richtige Dummheit, ohne die es einmal nicht zu gehen scheint. Den zweiten Satz dieser Symphonie bildet bekanntlich ein Trauermarsch, da hatte nun Kapellmeister Nikisch oder sein Impresario die seltsame Idee, diesen Trauermarsch als Huldigung für die Opfer der grossen Brandkatastrophe stehend auszuführen. Das ganze Orchester erhob sich, im Publikum jedoch, welches also den rechtmässigen Trauermarsch ebenfalls stehend hätte anhören müssen, fand die Idee keinen Anklang, es stand Niemand auf. Viele lächelten sogar über das seltsame Beginnen, welches für ein Künstlerorchester durchaus nicht passt. Es machte einen peinlichen Eindruck, ein solches Orchester in der ungewohnten Situation zu sehen. Völlig komisch wirkte es endlich, dass unter allen stehend Spielenden die Cellisten doch sitzen bleiben mussten. Dieser Fehler verkürzte den stets so ergreifenden Eindruck des Trauermarsches beträchtlich, hingegen erzielte das darauffolgende Scherzo und Finale der wunderbaren Ausführung wegen die hellste Bewunderung. Auch Nikisch's Dirigentenmanier gefiel ungemein. Ihm war der Ruf vorausgeeilt, dass er besonders mit der Wiedergabe Wagner'scher Musik Grossartiges leistet. Die darauffolgende Tannhäuser-Ouvertüre brachte Nikisch und dem Orchester einen so jubelnden, orkanartigen, nicht endenwollenden Applaus nebst Begeisterungsrufen, wie er hier kaum jemals dagewesen ist. Einen ähnlichen Triumph brachte der Trauermarsch aus der Götterdämmerung, man rief „bis“, was Nikisch nicht verstand, oder vielleicht wollte er nicht wiederholen. Man bewundert nebst dem Dirigenten die unvergleichlichen Effekte mit einem verhältnissmässig kleinen Orchester, welches besonders vortreffliche Bläser hat. Bei der Schlussnummer: „Vorspiel zu den Meistersingern“, schien das Publikum bereits ermüdet, trotzdem Nikisch noch mehrmals hervorgejubelt wurde. Der grandiose Erfolg der deutschen Kunst in Paris ist in nicht geringem Masse dem taktvollen Vorgehen des deutschen Kaisers zu danken. Nikisch ist der glückliche Erbe Bülow's, dem dieses Orchester zuerst gehörte. Wie erinnerlich, waren für Bülow vor acht Jahren die Dinge noch nicht reif, so dass er froh sein musste, in Paris als Pianist aufzutreten.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Robert Schwalm, Komponist und Dirigent des Sängervereins in Königsberg i. Pr. erhielt den Titel als Kgl. Preussischer Professor.

— Der König von Württemberg hat, aus Anlass der Feier des 40jährigen Bestehens des unter seinem Protektorat stehenden Königlichen Konservatoriums für Musik in Stuttgart, den Professoren Speidel und Singer je das Ritterkreuz des Ordens der Württembergischen Krone unter gleichzeitiger Verleihung des Ranges auf der VII. Stufe der Rangordnung, dem Vorstand des Konservatoriums, Professor Hils, sowie den Professoren Keller und Linder je das Ritterkreuz I. Klasse des Friedrichsordens, dem Professor de Lange die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Kronordens, dem Musiklehrer Schwab den Titel eines Professors mit dem Rang auf der VIII. Stufe der Rangordnung verliehen.

— Für den Tenoristen Tamagno, der vor kurzem in Paris zum ersten Male auftrat, wurde von dort aus eine so unglaubliche Reklame in die Welt gesetzt, dass man seinem Auftreten in Deutschland mit einigem Misstrauen entgegensah. Nun ist er am 3. Mai in Köln als Manrico aufgetreten. Die Vossische Zeitung berichtet darüber: Francesco Tamagno sang in seinem einmaligen Gastspiel an hiesiger Bühne den Manrico. Es ist nicht zu leugnen, dass dieser bis vor kurzem in Deutschland beinahe unbekannte Sänger in vielen Beziehungen einer der ersten unter den lebenden Tenoristen genannt zu werden verdient. Die Kraft seiner Stimme, die Leichtigkeit, mit der er auch die höchsten Töne, z. B. die vier hohen H in der Stretta, herausschmetterte, sind Staunen erregend. Aber in diesem Hinausschmettern liegt doch auch die weniger sympathische Seite dieses Heldensanges, der Kraftschattirungen nur zwischen f und fff zu kennen, piano und gar pianissimo aber zu verachten scheint. Dazu kommt dann die massige Erscheinung des beinahe fünfzigjährigen Mannes und seine Art, stets nur für das Publikum zu spielen und die Beziehungen zu den Personen der Handlung nach Möglichkeit ausser Acht zu lassen, und so den gewaltigen Eindruck zu schädigen, den Tamagno als Sänger macht. Uebrigens gab's trotz der riesigen Reklame, mit der man das Auftreten des kostbaren Tenors — er ersang sich gestern Abend nicht weniger als 6000 Mark — vorbereitet hatte, manchen leeren Platz, besonders auch in den Feudalgegenden, deren Stühle 15 Mark kosteten, und das Publikum verhielt sich anfangs ziemlich kühl, konnte sich dann aber der Macht und dem Feuer dieses Manrico doch nicht entziehen. Nach der Stretta durchbrausten natürlich Beifallsstürme das Haus; ob aber der Gesammteindruck, den Tamagno als Sänger und Schauspieler gemacht hat, den hoch geschraubten Erwartungen ganz entsprochen hat, dürfen wir billig bezweifeln.

— Bisher hielt man die Königin Hortense von Holland für die Dichterin und Komponistin des hübschen Liedes: „Partant pour la Syrie". Jetzt weist Joseph Turquan in seinem Buche: „Die Königin Hortense" überzeugend nach, dass dieselbe auf diesen Ruhm keinen Anspruch machen kann, dass vielmehr als Dichter Alexander de Laborde und als Komponist Plantude oder d'Alvimare zu bezeichnen sind.

— Der Klaviervirtuose Josef Hoffmann ist von seiner grossen russischen Reise nach Berlin zurückgekehrt; in Petersburg konzertirte er nicht weniger als 17 mal.

— Der Stern'sche Gesangverein (Direktor Prof Friedrich Gernsheim) hat sein Programm für den nächsten Winter bereits festgesetzt. Das erste Konzert wird Beethovens „Missa solemnis" bringen, im zweiten Konzert (bei Gelegenheit des 50jährigen Jubiläums des Vereins) gelangen der II. und III. Theil des Schumann'schen „Faust" und ausserdem Chorwerke von Max Bruch und Fr. Gernsheim zur Aufführung, und für das dritte Konzert ist Händels Oratorium „Deborah" (in der Chrysander'schen Bearbeitung in Aussicht genommen.)

— Gustav Jacobsthal in Strassburg, der zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft an der dortigen Universität ernannt worden ist, hat über 20 Jahre warten müssen, ehe er den Sprung vom ausserordentlichen zum ordentlichen Professor ausgeführt hat. 1845 zu Pyritz geboren, hat er sich bereits 1872 als Privatdozent an der Strassburger Universität habilitirt und ist 1875 zum Prof. extraord. ernannt worden. Als sein Hauptwerk gilt die bereits 1871 erschienene Monographie „Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts".

— Für das 13. schlesische Musikfest, das vom 20 bis 22. Juni in Görlitz stattfindet, ist folgendes Programm festgestellt worden: Sonntag den 20. Juni: C moll-Sinfonie von Beethoven; Oratorium „Christus" von Kiel. Montag den 21. Juni: Chöre aus dem ersten Akte von Richard Wagner's „Parsifal"; Wald-Sinfonie von Raff; Solistenvortrag für Alt; Klavierkonzert von Chopin; Triumphlied von Brahms. Dienstag den 22. Juni: B-dur-Sinfonie von Beethoven; Sopran-Arie; Violin Solo; Finale aus Cherubinis „Wasserträger"; Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz; Ouverture zu „Oberon" von C. M. v. Weber; weitere Solistenvorträge; Schlusschor: Hallelujah von Händel. Als Solisten sind folgende Künstler gewonnen worden: für Sopran Fräulein Hiedler-Berlin und Fräulein Lavalle-Breslau; für Alt Frau Götz-Berlin und Fräulein Anna Stephan-Berlin; für Tenor Herr Sommer-Berlin; für Bariton Herr Perron-Dresden; für Bass Herr Eugen Franck-Dresden; für Klavier Fräulein Alexandra Alfredowna Dronker-Petersburg; für Violine Herr Professor Halir-Berlin. Für das Orchester ist die gesammte Berliner königliche Kapelle in Stärke von 120 Mann gewonnen.

— Man berichtet der „Fr. Ztg." aus Stuttgart vom 6. d. M.: Im Königlichen Konservatorium für Musik sind heute durch Beschluss der Direktion

17 Schüler und Schülerinnen relegirt worden. Zur Erklärung dieser strengen Massregel ist Folgendes zu bemerken: Am letzten Sonnabend fand anlässlich des 40jährigen Bestehens des Konservatoriums eine gesellige Feier statt. Einer der Lehrer der Anstalt fühlte sich durch irgend ein Vorkommniss verletzt und entfernte sich mit seinen Schülern aus dem Saal. Am Montag erschienen weder der betreffende Lehrer noch seine Schüler zu der gewohnten Unterrichtsstunde. Dagegen richteten 17 Schüler und Schülerinnen in einem Kollektivschreiben an die Direktion das Verlangen, dass ihrem Lehrer eine Genugthuung zu Theil werde, widrigenfalls sie dem Unterricht fern bleiben würden. Sie erklärten gleichzeitig kategorisch, dass sie die Unterrichtsstunden eines anderen Lehrers, der angeblich den von ihnen verehrten Docenten beleidigt haben sollte, nicht mehr besuchen würden. Darauf antwortete die Direktion mit der Entfernung der „Streikenden".

— Das Pariser Konservatorium ist, wie man aus Paris schreibt, sehr streng gegen seine Schülerinnen, welche mitten im Studienjahr abspringen, um ein Engagement an einer Privatbühne anzunehmen. In diesem Falle befand sich Jeanne Petit, welche vor wenigen Tagen in Lecocqs Jour et Nuit im Athenée Comique debütirte. Sie machte zu ihrer Vertheidigung geltend, dass ihr Gesangsprofessor im Konservatorium gestorben und sein Nachfolger den Dienst noch nicht angetreten habe. Sie habe daher einen Unterricht verlassen, der schon seit mehreren Wochen nicht mehr ertheilt wurde. Der Direktor des Konservatoriums bestand jedoch auf seinen Schein und erwirkte vor Gericht eine Busse von 15000 Franken, deren Bezahlung der Direktor des Athenée in Anbetracht des Erfolges der jungen Künstlerin übernommen hat. Man findet allgemein, dass die Direktion des Konservatoriums vor allem für den geregelten Fortgang der Kurse sorgen sollte, wenn sie gegen ihre Zöglinge so streng sein wolle.

Weimar. Vor einem auserlesenen Kreise von Zuhörern, zumeist hiesigen Mitgliedern der Goethe-Gesellschaft, fand am 2. Mai im Erholungssaale die Vorführung mehrerer Szenen und des ganzen 2. Aktes des grossen Musikdramas „Sarastro" von Karl Göpfart statt, wozu Gottfried Stommel mit Anlehnung an Goethes „zweiten Theil der Zauberflöte" das Libretto gedichtet hat. Die Proben der Gesänge Sarastros, Taminos und der Königin der Nacht sowie der Chöre der Pilger und Dämonen waren von bedeutender Wirkung und wurden von Herrn Kapellmeister Göpfart am Flügel begleitet. Den Sarastro sang der Hofopernsänger Blass, die Königin der Nacht Fräulein Marie Recke aus Berlin und den Tamino Herr Weber, ein mit herrlichen Mitteln ausgestatteter Tenor. Reichen Beifall ernteten der Komponist wie die ausführenden Künstler, die ausserdem noch mehrere Kompositionen von Gedichten Goethes durch Zeitgenossen aus der Sammlung der von Max Friedländer (Berlin) zusammengestellten Auswahl vortrugen, die als 11. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft im vergangenen Jahre erschienen ist.

Ulm. Vor kurzem fand auf der Wilhelmshöhe das 19. Prüfungskonzert der bekannten Gesangs- und Klavierschule von Fräulein Friederike N a g e l statt. Wie immer bei diesem Anlass, hatte sich ein zahlreiches Publikum eingefunden, das mit Interesse den Vorträgen der stattlichen Zahl von Schülerinnen folgte. Ganz besonderen Beifall fand der trefflich einstudirte, von Fräulein Nagel selbst für Frauenstimmen eingerichtete herrliche Chor Mozart's „Ave verum corpus", sowie das reizende Lindpaintner'sche Frühlingslied, gleichfalls von Fräulein Nagel für Frauenchor arrangirt. Ueberhaupt zeigte sich in den gesanglichen Leistungen eine bewunderungswürdige Ausbildung des Stimmmaterials und eine verständige Berücksichtigung der individuellen Art. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass etwa das Klavierspiel in irgend einem Punkte nachstände; auch auf diesem Gebiete bemerkten wir nur die Anzeichen einer vorzüglichen Schule und bei den einzelnen Schülerinnen überraschende Fortschritte. Den Schluss des Konzerts bildete die bekannte hübsche Kindersymphonie von Romberg, und so kann man Fräulein Nagel zu dem neuen Erfolg aufrichtig Glück wünschen.

St. Gallen. Die Musikkommission des „Verbandes der schweizerischen christkatholischen Kirchenchöre" eröffnet unter den tit. Komponisten eine Preiskonkurrenz zur Schaffung 1) einer deutschen Messe für vierstimmigen Gemeindechor mit Orgelbegleitung und genau vorgeschriebenem Texte, welcher von den Unterzeichneten gratis bezogen werden kann; 2) drei geistlichen Liedern für vierstimmigen gemischten Chor, passend zum gottesdienstlichen Gebrauche an Sonn- und Festtagen. Texte aus der heiligen Schrift oder aus den Gesangtexten des christ-katholischen Gesangbuches (Solothurn, Gassmann, Sohn). — Die Kompositionen müssen in der Anlage durchaus leicht und auch für kleine Kirchenchöre passend sein. Als Preis für die Messe wird 100 Frank, als solcher für je ein Lied 30 Frank Honorar ausgesetzt, wogegen dann die preisgekrönten Kompositionen Eigenthum des Verbandes werden. Das Preisgericht besteht aus den Herren X. Fischer, Pfarrer in Aarau, zugleich Präsident der Musikkommission, Professor Dr. Thürlings in Bern und Kempter, Musikdirektor in Basel. Die Kompositionen sind bis zum 30. Juni den Unterzeichneten einzusenden. Der Name des Komponisten ist in geschlossenem, mit gleichem Motto versehenem Umschlag beizulegen. Die nicht preisgekrönten Kompositionen werden den Eigenthümern wieder zugestellt. St. Gallen, April 1897. Die Beauftragten: Zweifel & Weber, Pianinos-, Musikinstrumenten- und Musikalienhandlung, St. Gallen.

London. Das Haus Pleyel, Wolff & Cie. in Paris hat unlängst seine Verkaufsräume in London nach 79–80 Baker street verlegt, und dieses auf's zweckmässigste eingerichtete Etablissement wurde am 12. April, wie „Le Monde Musical" berichtet, durch ein Konzert eröffnet, bei welchem zwei Neuheiten des jetzigen Leiters der Firma, des Herrn Gustave Lyon, erstmalig vorgeführt wurden. Zunächst ge-

langten verschiedene alte Kompositionen von Daquin und Rameau auf einem grossen Clavicymbel (Kielflügel oder Spinett) in meisterhafter Weise zu Gehör, worauf dann der Hofkapellmeister Mottl aus Karlsruhe und der Pianist Risler aus Paris Werke von Liszt auf einem sehr eigenartig konstruirten Doppelpiano nach dem System Lyon ausführten. Die grösste Ueberraschung aber war die neue chromatische Harfe nach dem System Lyon, die ohne Pedale konstruirt ist und trotzdem genau dasselbe leisten soll, wie die komplizirten Instrumente von Erard und Lyon & Healy. Sollte sich dies bewahrheiten, so ständen wir allerdings vor einer Umwälzung im Harfenbau. Herr Lyon hat uns schon längst die Unterlagen zu einer Beschreibung dieser neuen Harfe versprochen, und wir hoffen bald in die Lage zu kommen, etwas Ausführliches über dieses neue Instrument bringen zu können.

Tokio. Ausser drei Militärkapellen giebt es in Tokio etwa sieben Zivilkapellen, die europäisch-japanische Musik pflegen. Sie bestehen zumeist aus früheren Mitgliedern der Militär- und Marinekapellen. Die feinste Privatkapelle ist die „Tiojo-Schitschiu-Ongakai“. Sie spielt meistens im „Grand Hotel“ zu Yokohama oder im „Teikokuhotel“ zu Tokio, und ihre Konzerte werden selbst von den höchsten Staatsbeamten besucht. Es spielen dabei gewöhnlich nur 13 oder 14 Musiker, doch unterhält die Kapelle noch mehrere kleine Abtheilungen von 7 bis 8 Spielleuten, die auf Bestellung auch in Privathäusern musiziren. Die „Tokio Schonen-Gackutai“ besteht aus jungen Mädchen, die gleichfalls in Abtheilungen zu 7 bis 8 europäisch und japanisch zugleich spielen. Sie tragen dunkle Obergewänder und rothe Hakama (weite Beinkleider, wie sie von Mädchen aus vornehmen Ständen getragen werden); ihr sorgfältig gekämmtes Haar hängt jedoch, gegen japanische Volkssitte, ungeflochten am Rücken herab. Diese Mädchenkapellen sind ausserordentlich beliebt und so gesucht, dass sie kaum allen Einladungen folgen können. Sie hatten sogar die Auszeichnung, bei der Rückkehr des Kaisers von Hiroschima, wo während des Krieges das kaiserliche Hauptquartier sich befand, in Tokio vor dem Kaiser, der Kaiserin und dem Hofstaat spielen zu dürfen. Eine andere Mädchenkapelle ist die „Kobuscho-Ongakudan“. Sie hat ihren Namen von der Strasse Kobuscho in Tokio, in der viele junge Geischa wohnen, die nach japanischer Sitte die Gäste mit Gesang, Spiel und Tanz ergötzen. Da in den letzten Jahrzehnten die europäische Musik sehr beliebt wurde, begann diese Mädchenkapelle damit, alles, was sie bisher auf japanischen Instrumenten gespielt hatte, nun mit den nothwendigen Veränderungen auf europäischen Instrumenten wiederzugeben. Ihre Trupps von 13 oder 14 hübschen Mädchen sind darum ebenfalls in weiten Kreisen sehr gesucht. Sie tragen alle japanische Nationaltracht und japanischen Kopfschmuck, im Gegensatz zu der „Minamoto-Ongakutai“, deren Mitglieder, Geischa (Sängerinnen) aus dem Bezirk Schitaja beim bekannten Parke Uëno sich europäisch kleiden und ihre Haare europäisch frisiren. Auch eine Knabenkapelle, die Nihonbaschi-Jonen-Ongakai“, versteht es besonders gut, japanische Melodien auf europäischen Instrumenten ertönen zu lassen. Gewöhnlich sind sieben oder acht bis 13 Jahre alte Knaben zusammen. Im letzten Jahre spielten sie zwanzig Tage im Theater Meisisa mit grösstem Beifall. Zum Schluss sind noch die beiden Kapellen „Tokio-Schitschiu-Ongakutai“ und „Tokio Ongakutai“ zu erwähnen, die ursprünglich eine einzige Kapelle bildeten und zum Theil Reklame-Musik ausführen. Man ersieht aus den vorliegenden Angaben, eine wie grosse Rolle heute die europäische Musik in Tokio spielt. Aber auch in allen grösseren Provinzialstädten Japans, selbst auf der Nordinsel Hokkaido, kann man überall von Militär- oder Zivilkapellen rein europäische Weisen oder japanische Melodien mit europäischen Anklängen ertönen hören.

Anregung und Unterhaltung.

— (Bittgesuch eines misshandelten Klaviers.) Liebe verehrte Hausfrauen! Armen, Kranken und fremden Bettlern sucht ihr Liebes zu erweisen, aus diesem Grunde wage auch ich es, als Glied eurer nächsten Umgebung, eurer mitleidiges Herz um Hilfe anzuflehen. Seht ihr denn nicht, wie ich zu leiden habe, wenn ihr mich während des ganzen Winters unangerührt im kalten Zimmer stehen lasset, ohne mich eines erbarmenden Blickes zu würdigen, oder wenn ihr mich mit Notenbüchern, Vasen und Krügen, wie es jetzt Mode ist, mit Photographierahmen u. s. w beschwert? Und da wundert ihr euch auch noch, wenn sich meine Stimmung immer mehr verschlechtert? Meine Ansprüche sind so bescheidener Art, dass ihr mit wenig Mühe meinen Leiden abhelfen könnt. Also habt Erbarmen! — Von Zeit zu Zeit ein mässig erwärmtes Zimmer (Hitze kann ich nicht ertragen!), Befreiung meines Kopfes von allen unnöthigen Gegenständen und schonendere Behandlung. Ach, wenn ich euch sagen dürfte, wie weh mir das Stubenmädchen thut, wenn sie den Staub von meinen Stimmorganen entfernen will! Von links nach rechts und umgekehrt fährt sie sorglos mit irgend einem Tuche über mich hin, statt liebevoll mit einem weichen Lederlappen von innen nach aussen zu gehen. Ein Wort von euch, ihr lieben Hausfrauen, genügt, um mich von allen diesen Schmerzen zu befreien. lasst es daher nicht ungesprochen! Ich weiss, dass ich euch nicht umsonst mein verwundetes Herz geoffenbart habe, und sehe der Besserung meiner Lage und der Heilung meiner trüben Gedanken mit fröhlicher Zuversicht entgegen. Zum Dank dafür werde ich euch meinerseits nie mehr mit schlechter Laune und Verstimmtheit lästig fallen. Im voraus sage ich euch, zugleich im Namen meiner Leidensgefährten, innigsten Dank als euer

stets anhängliches, an allen Familienfesten liebevoll theilnehmendes Klavier.

* * *

In dem 1895 erschienenen Buche: „Elementarunterricht des Gesanges und der Musik von Gustav Jankewitz bereichert der Verfasser die Lehre von der Aussprache gewisser Vokale durch folgende famose Regeln:

Das *e* werde stets als *ö*, *a* als *ah*, *i* als *ü* gesungen. Das *g* zwischen *n* und *e* werde wie *niö* ausgesprochen, also *Engel* wie *Öniöl* Um den Leser diese Regeln leichter verständlich zu machen, bringt der Verfasser folgendes Beispiel:

„Uech haht ainön Kahmörahdön,
Ainön bössern füdst Duh nüht;
Dü Trohmmöl schlubg zuhm Straitö,
Ör güng ahn maiuör Saitö
Ün glaichöm Schrütt uhnd Trütt."

Das ist ja „Zwückauär" redivivus, wie er leibt und lebt.

Schubert starb als König seiner Kunst, ein Bettler unter Menschen. Ein interessantes amtliches Schriftstück des Wiener Landesgerichtes, die „Sperr-Relation" (Todesfallaufnahme) nach dem „Tonkünstler und Compositeur" Franz Schubert (wie es dort amtlich heisst) giebt über seine Verhältnisse authentischen Aufschluss. Sein Nachlass bestand aus wenigen Effekten im Werthe von 63 fl. Conventionsmünze. Dem gegenüber standen die Forderungen der Leichenkosten und Einsegnung im Betrage von über 300 fl. Die nachgelassenen Musikalien (NB. von seinen Kompositionen erschienen zu Lebzeiten verhältnissmässig wenige in Druck) schätzte der biedere Mann des Gerichtes auf 10 fl. Conventionsmünze (sage 10 Gulden). Wir wollen ihn deshalb nicht schelten, denn wie kann man von ihm verlangen, dass er in Ziffern schätze, was unschätzbar ist. Um die Ironie des Schicksals voll zu machen, trägt das Aktenstück als Unterschrift den Namen: Brotkorb m. p.

(„Mähr.-schles. Correspondent" 1864.)

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

In der Sitzung des Berliner Tonkünstler-Vereins am Montag, den 3. Mai, im Norddeutschen Hof, Mohrenstr. 20, hielt Herr Rich. J. Eichberg einen Vortrag über Schumann's Kinderscenen. Nach einer einleitenden Erklärung über das Wesen von Programm- und absoluter Musik ging Herr Eichberg auf die Besprechung der 13 Stückchen der Kinderscenen, die in das Gebiet der Programmmusik gehören, über. Diese 13 Kompositionen seien ein in sich abgeschlossenes Werk, die Erlebnisse eines vielleicht vierjährigen Knaben, nicht, wie Andere behaupten, eine beliebige Zusammenstellung von 13 einzelnen Kompositionen. In Nr. 1 „Von fremden Ländern und Menschen" wird dem Kind ein Märchen erzählt; die eigene Wiedergabe dieses Märchens ist Nr. 2 „Curiose Geschichte". Nr. 3 „Haschemann" erklärt sich von selbst; in Nr. 4 „bittendes Kind" wird die in wenigen Worten ausgesprochene immer dringender werdende Bitte des Kindes gemalt, deren Erfüllung in „Glückes genug" folgt. Nr. 6 „Träumerei" soll die Gefühle einer anderen, dem Kinde nahestehenden Person wiedergeben; „am Kamin" bedeutet eine Plauderei von Verwandten des Kindes. „Fast zu ernst" dürfte ein Gegenstück zu „Träumerei" sein; der Vater macht sich unnöthige Sorgen um die Zukunft seines Kindes. No. 13 „der Dichter spricht" ist ein Abschluss des vorhergehenden Stückes: „Kind im Einschlummern". Das Kind durchlebt im Traum noch einmal, was sich im Laufe des Tages ereignet, um am nächsten Morgen wieder zu erwachen und von Neuem all' diese wichtigen Begebenheiten zu erleben. Zum Schluss des Vortrages spielte Herr Eichberg im Zusammenhang sämmtliche 13 Nummern der Kinderscenen auf einem Duysenschen Flügel vor; die Anwesenden, unter denen sich zahlreiche Gäste befanden, spendeten reichen Beifall. Im weiteren Verlauf der Sitzung wurde ein neues Mitglied in den Verein aufgenommen, ausserdem wurden vom Vorsitzenden, Herrn Musikdirektor Pasch, einige geschäftliche Mittheilungen gemacht.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

Die Gedächtnissfeier, welche der Tonkünstlerverein seinem verewigten Ehrenmitgliede Johannes Brahms mit dem abschliessenden vierten Aufführungsabende widmete, hinterliess einen eben so tiefen als harmonischen Eindruck. Die durch Anwesenheit Sr. Majestät des Königs und Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin Friedrich August ausgezeichnete Veranstaltung hatte das stärkste Interesse der Musikfreunde wachgerufen und den Gewerbehaussaal in allen Räumen dicht gefüllt. Als stimmunggebender poetischer Gruss an den heimgegangenen Meister — dessen Persönlichkeit eine von frischem Grün umrahmte Porträtbüste vergegenwärtigte — und zugleich als eine meisterliche Charakteristik seines echten Künstlerwesens wirkte der von Adolf Stern verfasste Prolog. Er setzt mit der tiefen Klage um den frühen Verlust des Meisters ein:

Wer mocht es ahnen, dass der Feind im Mark
Dem Mann, dem Meister frühe Rast beschiede?
Im Schaffen blieb er jugendkühl und stark,
Und wie den Himmlischen im Schicksalsliede
Blüht' ihm der Geist. Er wandelte im Licht,
Die stille Klarheit trübte sich ihm nicht,
Mit der er früh aus sel'gen Augen schaute,
Zu Tönen wandelnd seiner Blicke Flug,
In Tönen uns sein tiefstes Herz vertraute,
Auf Tönen uns zu Götterlüften trug.

Er erhob sich dann zur Apotheose des Geschiedenen, der sich langsam, von innen heraus wachsend, wie die Eiche über das rasch vergängliche Geschlecht erhob, bis er gleich dem Eichbaum stand:

In Laubespracht, im Spiel der Sonnenlichter
Ergläuzt der Wipfel königlich und voll,
Ein leuchtend Zeugniss, dass noch immer schlichter
Und ernster Kraft die Krone werden soll!

Herr Hofschauspieler Wiecke sprach die formvollendete gedankenreiche Dichtung mit der seinem Vortrage eigenen Verbindung von durchdringender Intelligenz und warmer, am Schlusse zu edlem Schwung sich steigernder Empfindung. Die beiden ersten Kammermusikwerke von Brahms, das H-dur-Trio op. 8 und das Streichsextett B-dur op. 18 bildeten die Hauptbestandtheile der musikalischen Ausführungen, die in ihrer gleichmässigen Vollendung ein kritisches Abwägen verüberflüssigen. Nur

wenige neuere Tondichter von bleibender Bedeutung sind mit einem Erstling im Kammerstile von solch' thematischer Ursprünglichkeit, Frische und Fülle gestaltender Kraft hervorgetreten wie Brahms in seinem Trio. Zumal in seiner Neubearbeitung erscheint es dem Sextett mindestens ebenbürtig, wenn nicht in einzelnen Theilen, besonders dem Schlusssatze, überlegen. Die Herren E. Sauer, H. Petri und F. Grützmacher spielten das Werk in geradezu fortreissendem grossgeistigen Zuge, voll charakteristischen Lebens und intensiver Schönheit des Ausdrucks, wobei der volle blühende Ton des auf virtuose Selbstherrlichkeit mit feinem Takt verzichtenden Klavierkünstlers, seine klare Detaillirung, sein hochentwickeltes rhythmisches Temperament den Genuss besonders erhöhten. An dem von den Herren Petri, Drechsler, Spitzner, Kühne, Böckmann und Grützmacher vorgetragenen Sextett, dem frühzeitig eine bevorzugte Stelle im Konzertleben eingeräumt worden ist, erfreute man sich der lebendigen Durchdringung und Beseelung der liebenswürdigen melodischen Züge, die im Finalrondo für Brahms fast zu harmlos anmuthen, und an den feinen Abstufungen des Tonkolorits. Etwas Charaktervolleres und zugleich Tonschöneres als die Variationen des Andante hat der Meister späterhin kaum geschaffen. Zwischen den beiden Instrumentalschöpfungen sang Herr Perron, am Flügel von Herrn Schuch mit feinstem Musikempfinden begleitet, vier Lieder, denen er auf den allgemeinen Beifall des Publikums hin die „Mainacht" als fünftes hinzufügte. Namentlich mit den tiefernsten ersten Gesängen, sowie der Magelone-Romanze „So willst Du des Armen" fesselte der Künstler durch die wahrhaft empfundene, warm erfassende Art seines Vortrags.

Meinungs-Austausch.

In der „Allgemeinen deutschen Biographie", welche wohl wenigen Musikern zugänglich, aber aus berufenen Federn ausführliche Aufsätze über Tonkünstler enthält, behandelt im 40. Band Robert Eitner das Leben Robert Volkmann's. Eitner behauptet, dass ausser Mendel-Reissmann und Dr. Riemann kein Lexikon etwas über Volkmann bringt, und es überhaupt keine Volkmann-Biographie giebt. Dem ist aber nicht so; die Lexika von Grove, Breslaur u. A. erwähnen Volkmann mehr oder minder ausführlich, und sein Leben findet sich in La Mara's Musik-Studienköpfen beschrieben. Eben so wenig fallen seine herrlichen Werke der Vergessenheit anheim. In jeder Saison bei Kammermusik-, Symphonie- und Schüler-Aufführungen findet man den Namen Volkmann.

☞ Dieser No. liegt als **Gratisbeilage** ein Programm der **Escola de Musica** des Prof. **Luigi Chiaffarelli** bei. D. E.

Anzeigen.

Fehlende Nummern des ‚Klavier-Lehrer' können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. Die Expedition.

die Post aber von da an um 8 Uhr. Wie eine Windsbraut sauste ich mit Droschkengelegenheit gegen Hotel de France (wo sie mir der Franken viele abnahmen), packte noch schneller und donnerte auf meinem Phaeton wieder zurück, dass Kiess und Funken stoben

Im Augenblick war ich eingeschifft und lustig ging's mit der Elbe bis über Altona, von wo es desto trauriger mit etwas Westwind (der himmlische Schneider muss nicht Zeug genug gehabt haben, um statt einen West-, einen Frack- oder Capotwind herauszuschneiden) stromaufwärts ging. Da hatte ich denn, trotzdem dass die Sonne mich zum Afrikaner zu schmoren gedachte, Zeit genug, um an mein frevelnd Beginnen, Ihre Verwunderung und der schönen Hamburgerinnen Verzweiflung, an den guten wartenden Kranz, den Michelsthurm und Tivoli etc. zu denken. Aber es war geschehen und nicht mehr zu ändern. Die Bilder der Heimath, Weib und Kinder, Ueberraschung, Wiedersehen etc., verdrängten den eitelen Gedanken, als würden Sie noch lange und viel daran denken, wo ich geblieben, — kurz, nach dreistündiger Fahrt kam ich nach Harburg und Dienstag Abend um 7 Uhr elendiglich durchgeschüttelt auf meinem Rücksitz (No. 12) in Hannover und in meinem Hause an, wo ich meine liebe Marianne mit dem jüngsten im Zimmer herumtänzelnd fand und beide auf einmal freudig an mein Herz drückte. Der Freude und des Erzählens war kein Ende. Dass Ihre liebenswürdige Lina und Sie in dieser Geschichte die Hauptrolle spielten, dürfen Sie nicht bezweifeln. Ich hatte meiner Frau versprochen, dass Sie bald mit Weib und Kind hierherkommen, und es versteht sich von selbst, dass Sie Wort halten.

Ihr gütiges Aviso auf die Briefe meiner Frau habe ich erhalten, und ich gestehe, es macht mich ordentlich traurig, dass das Schicksal in der von mir hinterlassenen und von Ihnen gütigst spedirten Wäsche gleichsam das letzte Pfand einer Freundschaft und die einzige Erinnerung an mich entreisst. Aber ich habe Sie als Mann kennen gelernt und weiss, Sie werden sich drob ehlich fassen, und doch vielleicht dessen manchmal freundlich gedenken, der Ihnen heute so fröhliche Stunden dankt, dies nie vergessen wird und sich nun sammt Weib und vier Kindern Ihnen, Ihrer sehr guten und lieben Frau, Ihrer Schwester, Herrn Völklein et Compagnie etc., herzlichst und bestens empfiehlt und sich mit herzlicher Achtung und Ergebenheit empfiehlt als

Ihren stets treuen Freund
Heinrich Marschner,

welcher schliesslich auch mit grösstem Vergnügen die Wäsche und Porto-Expensen dem glücklichen Eheherrn Adolf Meyer verbindlichst erstatten wird.

Sr. Wohlgeboren,
dem Herrn Herm. Königswarter
in Hamburg."

* * *

Conradin Kreutzer, der Komponist des „Nachtlager von Granada", war mit vielen Töchtern gesegnet, die sich sammt und sonders der Kunst widmeten. Zwei von ihnen waren Sängerinnen, und Papa Kreutzer gab sich die erdenklichste Mühe, ihnen an guten Bühnen Engagements zu verschaffen. Ich reproduzire hier zwei Briefe Conradin Kreutzer's in dieser Angelegenheit an die grossherzogliche Hoftheater Intendantur, also lautend:

„Ew. Hochwohlgeboren!
Hochverehrtester Herr Intendant!

Da sich hier das Gerücht verbreitet, dass durch den Abgang der Madame Poiszl das Fach der jugendlichen Gesangspartien sowie der höheren Soubrettenrollen vacant werde, auch durch die Abreise der Demoiselle Franchetti der ferneren Aufführung der neuen Oper „Des Teufels Antheil" Hindernisse entgegentreten, so nehme ich mir die Freiheit, an Hochdieselben die Frage zu stellen, ob meine ältere Tochter nicht das Glück haben könnte, in benannter Oper als „Carlo Broschi" zu gastiren, um so mehr, da ich Sie, verehrtester Herr Baron, versichern darf, dass nicht nur dass diese Partie eine ihrer vorzüglichsten und gelungensten ist, und daher auch hier bei den vielen Wiederholungen dieser Oper stets Anerkennung und einstimmigen Beifall fand, sondern auch, dass seit sie die Ehre hatte, im Nachtlager zu singen auf dem Grossherzoglichen Theater, bedeutende Fortschritte gemacht hat, worüber denn Sie selbst am besten urtheilen könnten.

Ew. Hochwohlgeboren haben, seitdem das Grossherzogliche Hoftheater das Glück hat, Sie als Intendant zu besitzen, schon so viele Einrichtungen und Verbesserungen in der Oper getroffen, wie schon allein das Engagement der zwei so ausgezeichneten Künstler wie Reichel und Breiting zu Genüge beweist, dass ich überzeugt bin, dass Hochdieselben auch Alles aufbieten werden, auch alle anderen noch fehlenden Fächer ebenso würdig zu besetzen, und so *) den früheren grossen Ruf dieser Hofbühne zurückkehren werden.

Ich würde es für ein grosses Glück meiner Tochter schätzen, wenn sie durch Ihre gütige Protection allerst gastiren und dann im Falle des Gefallens ein Engagement am Grossherzoglichen Hoftheater finden könnte, um so mehr, da ich den Plan habe, mit meiner jüngeren Tochter, die sich ebenfalls dem Gesange und dem Theater widmen will, für etwelche Jahre nach Italien zu gehen, da sich ihre Anlage und Stimme für den italienischen colorirten Gesang eignet und sich während dieser Zeit meine ältere Tochter beim Grossherzoglichen Hoftheater gut versorgt und aufgehoben wüsste.

Ich wende mich daher in vollem Vertrauen auf Ihre Herzensgüte und mit festem Willen, etwas Gutes zu schaffen, an Sie, verehrtester Herr Baron, und habe auch die Ueberzeugung, dass ein solches Engagement ganz von Ihrer Ansicht und Beschlusse abhängt, und Sie durch die Gewährung meines Wunsches, meiner Bitte mich und meine ganze Familie zu ewigem Danke verpflichten werden.

Genehmigen Hochdieselben die Versicherung meiner unbegrenzten Hochachtung und Dankbarkeit.

Mainz, im April 1844.

Ew. Hochwohlgeboren
ganz ergebenster Conradin Kreutzer.

*) Ein Flüchtigkeitsfehler, den ich aber nicht verbesserte.

Sr. Hochwohlgeboren dem Herrn Baron von **Dallwig**, Intendant des Grossherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt.

Ew. Hochwohlgeboren habe ich die Ehre, die Nachricht zu geben, dass meine jüngere Tochter Marie künftigen Samstag, den 28. d. M., ihr erstes Debüt als Adalgise auf dem hiesigen Stadttheater machen wird. Es wäre uns sehr schmeichelhaft, wenn es Ew. Hochwohlgeboren gefallen möchte, zu dieser Vorstellung hieher zu kommen, um so mehr, als auch ein Sänger aus Gent, mit einer vorzüglichen Tenorstimme begabt, seinen ersten theatralischen Versuch in der Rolle des Sever machen wird, und von dem ich mir einen grossen Erfolg verspreche.

Meine Frau, sowie meine beiden Töchter freuen sich bei dieser Gelegenheit das Vergnügen zu haben, Ew. Hochwohlgeboren zu sehen und zu sprechen.

Genehmigen Hochdieselben die Versicherung meiner Hochachtung und Verehrung.

Mainz, den 25. Dez. 1844.

Ew. Hochwohlgeboren
ganz ergebenster
Conradin Kreutzer."

* * *

Ein Brief Felix Mendelssohn-Bartholdy's an Carl Immermann liegt mir vor, der um so interessanter ist, als sich der berühmte Komponist darin über die französische Revolution in charakteristischer Weise äussert. Er lautet:

„London, 9 Juni 1832.

Lieber Herr Immermann!

In diesem Augenblick erhalte ich die Oper und muss den Brief in einer Viertelstunde auf die Post geben, um Ihnen, wie Sie es verlangen. gleich den Erfolg zu melden. Ihren Brief hatte ich seit 14 Tagen schon, und das Packet schien verloren. Hier auf der Post war nichts zu erfahren, ich schrieb nach Rotterdam deswegen, und auch da war es nicht; nun wollte ich eben an Sie schreiben und mich erkundigen, als es plötzlich auf meinem Tische gestern in London angekommen. Nochmals allen herzlichen Dank. Ich habe es noch nicht lesen können, weil der Brief schnell fort muss, aber ich habe schon gesehen, dass Bäume, Klippen und Sträncher ihre eigene Musik vollführen, und das leuchtet mir sehr ein. Sobald ich es nur kann, ein Näheres und Breiteres darüber; aber mehr sagen, als „ich danke", wird auch dann nicht gehen, obwohl ich dann noch besser wissen werde wofür. Nach Düsseldorf wollt' ich eigentlich in 14 Tagen kommen, wo ich London verlasse, aber zwischen hier und Rotterdam liegt eine siebentägige Quarantäne, die hält mich davon ab, den Plan auszuführen; ich gehe nun über Hamburg und denke, am 23. in Berlin einzutreffen. Wir alle sind heute in der grössten Aufregung, wegen der entsetzlichen Nachrichten aus Frankreich; das ist ein unglückseliges Land, und der Gedanke an all' das Elend lässt mich heute zu keinem Frohen kommen. Nochmals entschuldigen Sie diese eiligen Zeilen und leben Sie mir wohl.

Ihr
Felix Mendelssohn-Bartholdy."

* * *

Mit Interesse wird man schliesslich einen Brief Richard Wagner's aus seiner Dresdener Kapellmeisterzeit lesen, als er für das Aufführungsrecht seiner Musikdramen von den Bühnenleitern noch ein sehr bescheidenes Honorar verlangte. Der Komponist schreibt an die Intendanz zu Darmstadt:

„Einer hohen Grossherzoglichen Hoftheater-Intendanz erlaube ich mir das Buch und die Partitur meiner Oper „Rienzi" hiermit zu übersenden, und zwar mit der ergebensten Bitte, mir spätestens in 4 Wochen über deren Annahme zur Aufführung auf dem Grossherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt Nachricht zukommen lassen zu wollen.

Meine Honorarbedingungen sind
fünfundzwanzig Louisdors,
beim Ankauf der Partitur zahlbar.

Mit grösster Verehrung empfiehlt sich
Einer hohen Hoftheater-Intendanz
Dresden, 12. Aug. 1844. unterthänigster
Richard Wagner,
K. Sächsischer Capellmeister."

(Schluss folgt.)

Aus alten Büchern.

(Allgemeine Geschichte der Musik von **Forkel.** 1801).

(Schluss.)

Die Zahl aller Sänger und Spieler belief sich auf 4000. Unter diesen waren 288, denen eine vorzügliche Kenntniss der Musik beigelegt wird. Diese standen wieder in 24 Ordnungen unter 24 Unterkapellmeistern, welche sämmtlich Söhne der drei Oberkapellmeister Heman, Assaph und Jedithun waren, so dass jeder der 24 Unterkapellmeister 11 Meister unter sich hatte, mit welchen sie jedesmal eine Ordnung ausmachten. Diese Meister waren angewiesen, die noch nicht unter die Meister gehörigen Sänger in den Grundsätzen der Musik zu unterrichten. Es wird bezweifelt, dass Frauen an der gottesdienstlichen Musik theilgenommen haben. Der Sängerinnen geschieht in mehreren Stellen der Bibel Erwähnung z. B.

Unter Moses uud den Richtern waren es Mirjam und Debora. Ferner die Frauen als David aus der Schlacht gegen die Philister zurückkehrte.

Im 1. Buch der Chronica 25, 5, wo von Davids musikalischen Einrichtungen erzählt wird, heisst es: Gott hatte Hemann 14 Söhne und 3 Töchter gegeben. Diese waren alle unter ihren Vätern Assaph, Heman und Jedithun, zu singen im Hause des Herrn mit Cymbeln, Psaltern und Harfen nach dem Amt im Hause Gottes bei dem Könige. Hieraus erhellt, dass Frauen (und sollten es auch nur Frauen

und Töchter der Leviten gewesen sein, Antheil an der gottesdienstlichen Musik hatten.

Nach der Rückkehr der Juden aus Babylon bestand auch noch die Gewohnheit, nach welcher Frauen an öffentlichen musikalischen Feierlichkeiten theilnahmen.

Im Buche Esra 2, V. 65 heisst es, sie hatten bei ihrer Rückkehr 200 Sänger und Sängerinnen. Das Buch Nehemia giebt diese Zahl noch grösser an: Sie hatten 245 Sänger und Sängerinnen. Als Josia im Streit umkam, heisst es: Um Jeremia klagte Josia und alle Sänger und Sängerinnen redeten ihre Klagelieder über Josia bis auf diesen Tag und machten eine Gewohnheit daraus in Israel. Sirach beweist, dass das Studium der Musik, besonders des Gesanges unter den israelitischen Frauen etwas gewöhnliches war und hält sogar die Reizungen einer schönen Frauenstimme für gefährlich, denn er ertheilt den Rath: Halte dich nicht zur Sängerin, auf dass sie dich nicht fahe mit ihren Reizen.

Im 68. Psalm schreibt David: die Sänger gehen vorher, danach die Spielleute unter den Mägden, die da panken. Ein jüdischer Schriftsteller namens Baitenora vermuthet, dass auch Knaben bei der gottesdienstlichen Musik der Hebräer gebraucht wurden.

Die Einrichtung des Gottesdienstes, die Abwechselung der verschiedenen Ordnungen, die jedesmalige Anzahl der Sänger und Spieler, die bestimmte Anzahl der dabei zu gebrauchenden Instrumente, ferner die Kleidung, womit die Leviten beim Dienste angethan sein müssten, findet man in mehreren Schriften über die Musik der Hebräer weitläufig erläutert.

Auch lässt sich vermuthen, dass David eine Hofkapelle gehabt hat. Dies geht hervor aus dem Bericht 2 Samuel 19, V. 33—35, in welchem Barsillia spricht: Wie sollte ich kennen, was gut oder böse ist, oder schmecken, was ich esse oder trinke, oder hören was die Sänger oder Sängerinnen singen? — Auch ist anzunehmen, dass David als Liebhaber der Musik sich auch ausser dem Gottesdienste damit beschäftigte. Vielleicht beweist auch die Stelle im 1. Chron 25, V. 2: Assaph, der da weissagte vor dem Könige, dass David eine Zahl von Sängern und Spielern zu seiner Privatunterhaltung bestimmte, deren Vorsteher Assaph war.

Unter Salomos Regierung erreichten die Künste ihren höchsten Gipfel. Dies zeigte sich beim Tempelbau in der Einweihung desselben. Die Zahl der Sänger und Spieler, welche unter David bereits eine grosse war, wurde bei dieser Gelegenheit um vieles vermehrt. Die Zahl der zu derselben angefertigten Instrumente ist überaus gross. Josephus zählt 40,000 Harfen, eben soviel goldene Sistern und 200,000 silberne mosaische Trompeten auf. Für die levitischen Sänger waren 200,000 Kleider angefertigt. (Wenig glaubwürdig!)

Dass Salomo eine Hofkapelle errichtet hatte, erzählt er selber, Pred. 2, V. 8: Ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen und Wollust der Menschen, allerlei Saitenspiel.

Nach Salomos Tode verfiel die Kunst der Musik, verursacht durch die Unruhen in und unter den beiden Reichen Juda und Israel. Man findet auch in der Bibel von Salomos Tode bis zum letzten Könige in Juda, Zedekia, beinahe 400 Jahre hindurch keine einzige musikalische Begebenheit aufgezeichnet. Wohl aber klagen die Propheten darüber, dass die Musik an Adel und Würde verloren habe und in Uepppigkeit ausgeartet sei: Jesaias 5, V. 5 und 6· Amos 6, V. 4 und 5.

Unter dem Könige Ahas stieg dieser Vorfall aufs höchste. Sein Sohn Hiskias reinigte zwar den Tempel von den Gräueln und stellte den Gottesdienst wieder her. Die Leviten standen mit den Saitenspielern Davids, heisst es 2. Chron 29, V. 26—27, und die Priester mit den Trompeten. Und Hiskias hiess sie Brandopfer thun auf dem Altar. Und um die Zeit, da man anfing das Brandopfer, fing auch an der Gesang des Herrn und die Trommeten und auf mancherlei Saitenspielen Davids des Königs Israel.

Aber diese Herstellung dauerte nicht lange, denn unter Manasse wurde es mit dem Götzendienste ärger als zuvor.

Psalm 137 beklagt sehr rührend den Zustand der Musikkultur zur Zeit des Exils. An den Wassern zu Babel u. s. w.

Während der Gefangenschaft müssen jedoch die Israeliten Gelegenheit gehabt haben, ihre Musik auszuüben, denn nach der Befreiung aus derselben kehrte ein Chor von 200 bis 245 Sängern und Sängerinnen zurück. Obgleich nun nach der babylonischen Gefangenschaft der Tempel wieder erbaut ward und der Davidische Gottesdienst eingerichtet wurde, so war doch keine Bemühung mehr im stande, den alten Glanz auch nur im entferntesten wieder herzustellen. Selbst den eifrigen Bemühungen des Judas Maccabäus war es nicht mehr möglich, eine Verbesserung von Bedeutung zu stande zu bringen.

Musik-Aufführungen.

Drittes Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus.
Zugleich Gedächtnissfeier für Johannes Brahms.
(† 3. April 1897).

Bonn, 27. Mai.

Die Frage, ob Kammermusikprogramme musikfestfähig, hat Meister Joachim durch die in der rheinischen alma mater zum Besten des Beethovenhauses arrangirten ersten beiden Kammermusikfeste im bejahenden Sinne entschieden. Auch die diesjährige, mit einer grossen Matinée heute glänzend beendete Feier spricht entschieden dafür, obschon ich darum einem Arrangement solcher Feste in unseren sämmtlichen Musikmetropolen durchaus nicht das Wort geredet haben möchte. Eine der Hauptvorbedingungen für den künstlerischen Erfolg solcher Veranstaltungen ist nämlich gerade hier in vollem Umfange gegeben:

die Existenz eines nicht allzu grossen, akustisch vortrefflich konstruirten Konzertsaales und eines festen Stammes gut erzogener, begeisterter und auch wohl kenntnissreicher Musiktriarier, welche die mühevollen Vorbereitungen derartiger Festivitäten völlig auf sich nehmen. Aufrichtig zu bedauern bleibt nur, dass man das Fest als Gedächtnissfeier für Johannes Brahms beim besten Willen nicht als vollgiltig betrachten kann. Um dies zu erreichen, hätte man dem gegebenen Geistesporträt des grossen Todten auch seine charakteristischen Züge als Beherrscher der Mächte der Massen: als Chor- und Orchesterkomponist, verleihen müssen. Und gerade Joachim, der mit dem Verklärten von früher Jugend an durch intimste Freundschaftsbande verbunden war und der im Verein mit seiner Gemahlin dem edlen Genossen ein Kunstapostolat widmete, wie es selbstloser und wirksamer die Musikgeschichte kaum kennt, gerade er vor allen Lebenden wäre berufen gewesen, ihn uns auch nach jenen beiden Seiten hin auferstehen und lebendig zu machen. Man sagt dass die Zeit zu kurz gewesen, um die nöthigen Chor- und Orchesterkräfte zu werben. Brahms starb am 3. April, als das erste, später total veränderte, Programm des Festes bereits veröffentlicht war. Und Joachim könnte zu seiner Rechtfertigung, ein musikalischer Wallenstein, wohl fragen:

„Kann ich Choristen aus der Erde stampfen?
Wächst ein Orchester mir auf flacher Hand?"

Wir müssen uns also bescheiden, wenn wir auch zu wissen glauben, dass Joachim schon andere, grössere Dinge vollbracht hat, als solche.

Das Festprogramm, ausschliesslich aus Kompositionen von Brahms und Beethoven aufgebaut, brachte ausser der heutigen Matinée vier Soiréen, von denen je eine ausschliesslich Brahms- bezw. Beethoven-Abend, die übrigen von gemischtem Programm waren. Ausführende Kräfte waren: das Joachim-, das Kölner Gürzenich- und das Heerman'sche, Frankfurter Streichquartett, das Vokalquartett der Königl. Hochschule: (die Damen Betsi Schot (Sopran), Else Tube (Alt), Cornel. Bakkes (Tenor) und F. Schleicher (Bass), die Pianisten Prof. H. Barth, (Berlin) und L. Borwick (London) und M. Kuntz, eine durch Meister Stockhausen gebildete Altistin, der vortreffliche Hornist, Kammermusiker B. Hoyer aus München, ferner der berühmte, selbst einen Brahms inspirirende und durch ihn, wie er in der Klarinettensonate op. 120 so glänzend bewies, rückwirkend mächtig wieder inspirirte Meiningener Mühlfeld, Kammersänger Karl Mayer aus Schwerin und — last not least — Herr Arnoti Kroegel aus Köln, ein Künstler, der als Begleiter der Gesangsoli eine musikalische Intelligenz, Feinfühligkeit, und ein pianistisches Können bewies, die ihn des höchsten Lobes würdig machten. Hans von Bülow rühmte mir einst den Accompagneteur eines Concertes, dem wir beiwohnten — es war mein Bruder und ich darf's wohl sagen weil derselbe leider todt ist — über alle Maassen und hielt mir dann in seiner pointirten Weise einen kleinen Vortrag über die musikalische Bedeutung des Begleiters. Und in der That — der echte Musiker wird als Begleiter gar häufig weit deutlicher sich offenbaren können, wie als Solist. Von Herrn Kroegel brauchte ich weiter gar nichts zu hören, um ihn als ganzen Musiker und Vollblutpianisten in ehrender Erinnerung zu behalten.

Die einzelnen Programmnummern (die Lieder registrire ich nur der Zahl nach) waren folgende: Von Beethoven: Quartette in A-dur op. 18 No. 5; E-moll op, 59 No. 2; F-moll op. 95; Es-dur op. 127; F-dur op. 135; Cis-moll op. 131; die C-moll-Variationen für Pianoforte (Herr Prof. Barth); von Brahms: Quartett in A-moll op. 51 No. 7; Quintett in G op. 111; Horntrio op. 40; Quintett in F-moll op. 34; Klarinetten-Quintett op. 115; Klarinetten-Sonate op. 120 No. 2; Sextett in B op. 18; die Liebeslieder-Walzer op. 52; die Händel-Variationen op. 24 (Prof. Barth); zwei Quartette für vier Solostimmen op. 64 No. 1 und 2 und 23 Lieder beider Meister. Unter den letzteren befanden sich auch die „Vier ernsten Gesänge" für eine Bassstimme op. 121, Brahms' letztes Werk, die Herr Mayer mit einem solchen Ernst der Auffassung und geistigen Durchdringung wiedergab, dass man ordentlich froh darüber wurde, wenn man auch die Philosophie, die in dem ersten Gesange (Prediger Salomo Kap. 3, V, 19—22) sich ausspricht, nicht goutiren und musikalischer Verewigung nicht besonders würdig erachten kann. Eine Kritik der einzelnen Leistungen zu geben, liegt nicht in meiner Absicht, wäre auch an diesem Orte, wo die meisten Mitwirkenden längst bekannt sind, entschieden deplacirt. Interessant war das Auftreten der drei verschiedenen Streichquartettkörper. Das Joachim'sche, nebst seinem pianistischen Mitkämpfer Prof. Barth, steht ja schon längst hors de concours, doch auch das Frankfurter dürfte dieser Ehre theilhaftig sein, und das Kölner kann's noch werden. Von den Gesangssolisten hatte die Sopranistin Frl. Pregi den Löwenantheil am Erfolge. Frl. M. Kuntz, die Altistin, hat ein schönes und vortrefflich gebildetes, doch keineswegs phänomenales Organ, und auch dem Vokalquartett der Königl. Hochschule dürfte man in seinem gegenwärtigen Entwicklungsstadium leicht manche Konkurrenz finden können, so vielversprechend die Leistungen des jungen Künstlervereins auch gegenwärtig schon sind. Der Pianist Herr Boswick aus London, ein Schüler der unvergesslichen Clara Schumann, war mir noch unbekannt. Der junge Künstler hat eine vortreffliche Technik, dazu Temperament und ein in hohem Grade entwickeltes musikalisches Anpassungsvermögen. Brahms scheint ihm besonders an's Herz gewachsen — jedenfalls ein gutes Zeugniss und gleichzeitig die beste Hoffnungseröffnung für seine Zukunft. Soll ich ein Gesammturtheil über die Festleisungen, einzelne Ausnahmen vorbehalten, in einen Satz zusammenpressen, so möchte ich es in dem Schumann'schen thun: „In der Musik giebt es nichts Grösseres, als jenen Genuss der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht." Insofern war das Fest allerdings auch eine Brahms-Gedächtnissfeier, und zwar eine der schönsten, würdigsten. Feiere nun ein Jeder in seiner Weise das Gedächtniss des grossen Meisters weiter. Geloben wir uns, wie der vortreff-

liche Regent des Frankfurter Hoch'schen Konservatoriums kürzlich mir schrieb, „seine Fahne hoch zu halten und Musik nur um der Musik willen zu treiben". Dann werden wir zu Ehren der Kunst wie zu unserer eigenen wirken und dem entschlafenen grossen Nachklassiker die wahre, echte Gedächtnisfeier halten.

Josef Schrattenholz.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der König von Württemberg verlieh Frau Gössler-Heim in Stuttgart den Titel einer Hofpianisten.

— Hrn. Dr. v. Hase, Chef der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig, wurde der preussische Kronenorden 4. Klasse verliehen.

— Auch die letzten Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters in Paris haben einen ausserordentlichen Erfolg gehabt. Das letzte Konzert im Zirkus war überfüllt. Nach jedem Stück erscholl rasender Beifall und minutenlanger Applaus. Auf Verlangen wurde auch diesmal wieder die Freischütz-Ouvertüre, Wagner's Waldesweben aus Siegfried und die Tannhäuser-Ouvertüre gespielt. In Bach's Klavierkonzert für drei Klaviere wirkten drei französische Pianisten, Diemer, Pugno und Riesler, mit. Beim Schluss des Konzerts wollte das Publikum nicht fortgehen und blieb noch zehn Minuten lang im Saale unter fortwährendem frenetischen Applaudiren, Tücher- und Hüteschwenken zurück. Laute Rufe ertönten: A bientôt! Au revoir! Nach mehr als einem Dutzend stürmischen Hervorrufen ergriff Nikisch das Wort und sagte: Je vous remercie de tout mon coeur — au revoir! Nikisch war so ergriffen, dass er weinte. Nachdem das Publikum endlich hinausgegangen, blieb es vor dem Zirkus stehen und erwartete Nikisch, ihm herzliche, enthusiastische Ovationen darbringend. Nikisch, seine schöne blonde Frau am Arme, theilte überallhin Händedrucke aus. Die Menge folgte ihm, bis Nikisch einen Wagen anrief. Als Herr und Frau Nikisch einstiegen, nahmen alle Herren die Hüte ab. Der Erfolg des Berliner Orchesters und seines Führers übersteigt alle Erwartungen; dergleichen Huldigungen hat Niemand in Paris für möglich gehalten.

— Ueber Leoncavallo's neue Oper „La Bohême" wird der „N. Fr. Pr" aus Venedig telegraphirt: Heute fand hier die erste Aufführung der neuen Oper „La Bohême" (nach Murger's Erzählungen) von Leoncavallo statt. Der erste Aufzug gefiel wegen der munteren Lebhaftigkeit der Musik. Das Werk bildet ein schönes Ensemblestück, die echt lyrische Komödie ist sehr originell und voll Schwung. „Falstaff" ausgenommen, gibt es in Italien kein ähnliches Werk. Musette's Lied ist sehr anmuthig, ebenso entzückten mehrere melodische Phrasen. Der Beifall war sehr stürmisch, der Komponist wurde vielmals gerufen. Im Theater herrschte grosses Gedränge, ein Menge italienischer und fremder Musiker wohnten der Aufführung bei. Die Inszenirung war prächtig, die Aufführung sehr gelungen. Die Musik im zweiten Akte ist noch munterer und glanzvoller als die im ersten. Sie enthält wirklich Geist und Wesen des Murger'schen Vorbildes. Eine Romanze Marcello's ist entzückend, der Walzer Musette's sehr elegant. Manchmal ist die Musik mehr ausgesucht als erfindungsreich, das Finale erinnert an die Zankszene in den „Meistersingern". Die Bewegung des Publikums ist eine äusserst lebhafte, der Beifall sehr warm. Zwei Piècen wurden wiederholt, der Komponist achtmal herausgerufen. Der dritte Aufzug ist dramatischer und bildet einen zu starken Gegensatz im Vergleich zu den vorigen. Doch ist er voll nachdrücklicher Leidenschaft, aber weniger originell, und enthält eine warme, überschwängliche Musik ohne Chöre. Der Beifall war sehr stark. Leoncavallo wurde vielmals gerufen.

— 75 Jahre alt, ist dieser Tage in Lemberg, wo er seit 1858 als Direktor des Galizischen Musikvereins gewirkt hat, der polnische Klaviervirtuose Karl Mikuli gestorben. Zu Czernowitz geboren, von Haus aus Mediziner, ging er später zur Musik über und hat Ende der 1840er Jahre in Paris den Unterricht Chopins genossen, dem er schon als Landsmann besonders nahe stand. Diesen Beziehungen, die später freundschaftlich wurden, verdankt die Musikwelt eine sorgfältig redigirte, authentische Chopin-Ausgabe, deren Text auf des Komponisten eigene Bemerkungen und Angaben begründet ist.

— Die in der Musikbildungsanstalt des Frl. Marie Proksch alljährlich veranstalteten Klavier-Produktionen sind stets das Stelldichein gebildeter Musikfreunde, da die Programme ausser klassischen, selten gehörten Kompositionen mit feinem Geschmack ausgewählte Novitäten enthalten und die gute Ausführung durch den bestbekannten Unterricht der Anstalt gesichert erscheint. Die erste Abtheilung der kürzlich stattgefundenen, zahlreich besuchten Soirée trug einen historischen Charakter und machte die Zuhörer zuerst mit zwei musikalischen Raritäten bekannt, die der soeben erschienenen Sammlung von 15 Reigen und Tänzen aus Kaiser Mathias Zeit, in getreuem Anschluss an die Originalgestalt (für Streichinstrumente) für Pianoforte übertragen von Hugo Riemann, entnommen waren, einer Allemande von Johann Hermann Schein (1617), einem Vorgänger Bachs im Leipziger Thomascantorate und einem Balletto von Carlo Farina, einem um 1625 am kursächsischen Hofe zu Dresden angestellten italienischen Kammermusiker. An dem Vortrage dieser kleinen Klavierstücke betheiligten sich die Frls. Hahn, Bayer, Fischer und Hölzer. Die folgende Pièce versetzte die Hörer in das nächste Jahrhundert; es war ein Rigaudon aus der im Jahre 1739 aufgeführten Oper „Der Dardanus" von Rameau, vorgetragen von Frl. von Bauernfeld, an welches zierliche Klavierstück sich die Polonaise op. 89 anschloss, die Beethoven in Wien zur Zeit des Kongresses im Jahre 1814

schrieb und welche erkennen lässt, welche Ausgestaltung diese Tanzform später durch C. M. v. Weber erhalten hat, worauf dieselbe durch Chopin zu einem poetischen Stimmungsbilde geworden ist. Die Polonaise wurde von Frl. L. Hofmann korrekt und stylgemäss ausgeführt. Die zweite Abtheilung brachte zwei umfangreiche Novitäten, eine Suite für Violine und Piano von Phil. Scharwenka (in vorzüglicher Weise vorgetragen von Frl. Mahrle und Herrn Schuch, Konzertmeister des deutschen Landestheaters), eine durchaus interessante Komposition und Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere von Wilh. Berger, ein hervorragendes Studienwerk nach dem Muster von Mendelssohns seriösen Variationen, das Seitens der Frls. Schmidt und Bergmann in sorgfältiger Ausarbeitung zu Gehör gebracht wurde. Letztere Pianistin zeigte überdies in der glänzenden Wiedergabe der zweiten pompösen Polonaise von Liszt eine hochstehende technische Fertigkeit und eine zutreffende Auffassung, die sich auch in dem Vortrage zweier originellen Solostücke aus dem Erotikon von Sjögren durch Frl. Libitzky geltend machte. Zwischen den Instrumentalnummern deklamirte Frl. Tini Hofmann in geist- und gemüthvoller Weise das melodramatische Gedicht „Mozart" von Mosenthal, dessen Pianobegleitung von Kügler Herr R. Proksch besorgte, und vier kürzere Dichtungen. K.

— Das 74. Niederrheinische Musikfest am 6., 7. und 8. Juni in Aachen unter Leitung der HH. Dr. Hans Richter aus Wien und Schwickerath in Aachen hat folgendes Programm: 1. Tag. Missa solemnis und „Eroica"-Symphonie von Beethoven. 2. Tag. 4. Symphonie und vier ernste Gesänge von Brahms, „Die Seligkeiten" von C. Franck. 3. Tag. D-dur-Orchestersuite von S. Bach, H-moll-Symphonie von Schubert, „Don Juan" von R. Strauss, Ouverture „Carneval" von Dvorák, Schlussscene der „Meistersinger" von Wagner, Solovorträge. Als Gesangssolisten werden Frauen Gmür-Harloff aus Weimar und Crämer-Schleger aus Düsseldorf, Frl. Landi aus London und HH. von Zur-Mühlen aus Berlin, Perron aus Dresden und Sistermans aus Frankfurt a. M. genannt, während im instrumentalen Bereich einzig nur Frau Carreño solistisch mitwirken wird; allerdings eine Vertreterin, wie man sie glücklicher nicht wählen konnte.

— Zum Streik im Stuttgarter Konservatorium wird die Erklärung der Direktion bekannt, die relegirten Schüler und Schülerinnen wieder aufnehmen zu wollen, falls sie den disziplinwidrigen Kollektivschritt zurücknehmen und sämmtliche Unterrichtsstunden besuchen.

— Der Pianist Hr. Paderewski veranstaltete am 29. April in Paris ein Konzert zum Besten des daselbst projektirten Litolff-Denkmals, das den enormen Ertrag von 14 000 Frs. hatte.

Frankfurt a. M. Am 13. Mai starb dahier im hohen Alter von 80 Jahren G u s t a v B a r t h, Sohn des einst berühmten Wiener Tenoristen Joseph Barth. Der Verstorbene lebte früher in Wiesbaden und war durch Veranstaltung von Konzerten und namentlich derjenigen bei Hof und im Kurhaus eine in der musikalischen Welt Nassau's bekannte und geschätzte Persönlichkeit. Der Herzog von Nassau ernannte ihn zum Hofkonzertmeister, und als seine Thätigkeit durch die Annexion des Herzogthums im Jahre 1866 aufhörte, erhielt er eine kleine Pension und zog nach Frankfurt. Hier vertrat er in den 70er und 80er Jahren in sachlicher und verständiger Weise die musikalische Kritik über Oper und Konzert für die „Didaskalia". Dem Gesang war Barth besonders zugethan, wohl ein Erbtheil vom Vater, und schon in jungen Jahren gründete und leitete er längere Zeit den Wiener Männer-Gesangverein. In Frankfurt widmete sich Barth dem Unterricht im Gesang, bis zunehmende Körperschwäche und Verlust der Sehkraft auch diese ihm liebgewordene Beschäftigung versagten. Barth war ein Mann von guter wissenschaftlicher und ästhetischer Bildung und sein Umgang bot belehrende und anregende Unterhaltung. Mehrere Jahre lang hatte man ihn zum Vorsitzenden des Frankfurter Journalisten- und Schriftsteller-Vereins gewählt. Von den alten Wiener Zeiten erzählte er gern, hatte Beethoven und Schubert gekannt und sich bei deren Beerdigung den Leidtragenden angeschlossen. Von Schubert erzählte er unter anderem, dass dieser Vater Barth eines Tages den „Erlkönig" accompagnirte; Gustav wendete die Blätter um, meinte aber nach Schluss des Gesanges: Herr von Schubert, Sie haben aber die Triolen als Achtel gespielt. Frecher Bub, erwiederte Schubert, die's können, sollen Triolen spielen. Ueber die k u r z e Ausführung der Vorschläge, wie es in Deutschland geschehe, konnte er sich gar nicht beruhigen, denn in Wien habe man Mozart'scher Tradition zufolge dieselben stets l a n g gespielt und gesungen. Dieser Auffassung entsprach auch der Vortrag des Mozart'schen „Veilchen", welches die Gattin des Verstorbenen, die durch herrliche Stimme und gefühlvollen Gesang hervorragende Sängerin und Primadonna der Wiener Hofoper Wilhelmine von Hasselt-Barth, einst im Hause „Mozart" in einer Mozart-Matinée vortrug, und welches Schreiber dieses die Freude hatte ihr aus dem Autograph des Komponisten zu accompagniren. Das Manuskript zeigt deutlich von Mozart geschriebene lange Vorschläge. H. H.

Königsberg. Beim 50jährigen Jubiläum des Sängervereins brachte Herr Stadtrath Dr. Walter Simon, als Geschenk eine Summe von 2000 M., für ein Preisausschreiben an deutsche Komponisten zur Komposition eines Goethe'schen Gedichtes in Form einer Kantate für Männerchor. Bei der Ueberreichung der Stiftungsurkunde des Jubiläumspreises für würdigste Komposition des Goethe'schen Gedichtes „Meine Göttin" sagte Herr Dr. Walter Simon: „Götter und Götzen stellen sich dem Ideale der Kunst entgegen; sie zu bekämpfen ist Sache gesinnungsvoller Kraft. In Goethe's Gedicht „Meine Göttin" wird diese Kraft offenbar. Auf Flügeln des Gesanges Goethe's „Göttin" — „die edle Treiberin, Trösterin, Hoffnung" — unseren Mitbürgern und Mitmenschen nah und näher zu bringen, das sei Ihr Werk, das ist mein Wunsch. Glückwünschend bringe ch Ihnen dieses Preisausschreiben, dessen Werth

und Würde schaffend und geniessend in ihre Hand gegeben ist".

München, 9. Mai. Gestern wurde im königl. Hoftheater Max Schillings dreiaktige Oper „Ingwelde", Text von Ferd. Graf Sporck, zum ersten Male aufgeführt. Die Aufführung mit Frl. Ternina in der Titelrolle war sehr gut, Richard Strauss dirigirte, der Beifall war stürmisch, das Haus sehr gut besetzt. Trotzdem wird sich das schwierige und schwer verständliche Werk hier ebenso wenig halten, wie es sich nach den Aufführungen in Karlsruhe und Wiesbaden hat halten können. Natürlich segelt es ganz und gar in Wagner'schen Bahnen, hat jedoch den Vorzug, nicht zur Nachahmung herabzusinken. Das Vorspiel zum zweiten Akt und dieses selbst hat am besten gefallen und ist auch das Beste. Der Stoff aus der Wikingerzeit ist weder sympathisch noch interessant. Der junge Komponist, der hier lebt, wurde mehrfach gerufen. (Voss. Ztg.)

Stuttgart. Um der wachsenden Nachfrage nach ihren Instrumenten Genüge leisten zu können, sah sich die hiesige Firma „Schiedmayer, Pianofortefabrik" (vorm. J. & P. Schiedmayer) veranlasst, im Laufe des letzten Herbstes einen sechsstöckigen Neubau in der Ulrichstrasse aufzuführen, der letzte Woche in vollen Betrieb gesetzt wurde. Aus diesem Anlasse stattete der König von Württemberg dem Etablissement am Sonnabend, den 24. April Nachmittags einen Besuch ab, um dasselbe in 1½stündigem Rundgange unter Führung der drei Theilhaber der Firma einer eingehenden Besichtigung zu unterziehen. Der hohe Gast zeigte für die neu aufgeführten Arbeitsmaschinen und für den dabei in ausgiebigster Weise zur Verwendung kommenden elektr. Kraftantrieb, sowie für die in sämmtlichen Gebäuden und Räumlichkeiten durchgeführte elektrische Beleuchtung das regste Interesse und liess sich auch den Bau der Pianofortes und Harmoniums eingehend erklären. Eine beträchtliche Anzahl älterer Werkführer und Arbeiter, welche bis zu 43 Jahren ohne Unterbrechung in der Fabrik thätig sind, durften dem Könige persönlich vorgestellt werden. Zum Schlusse geruhte der König musikalische Vorträge auf verschiedenem eben fertig gestellten grösseren Instrumenten entgegenzunehmen und sich über die Leistungen der Fabrik in huldvollster Weise auszusprechen.

Bücher und Musikalien.

Studienwerke.

J. D. Jordan: Systematische Schule der Klavier-Technik mit theoretischen Bemerkungen in deutscher und polnischer Sprache. München, Jos. Aibl.

Der Autor hat in seinem Werke darauf Bedacht genommen, die übergrosse Zahl der mechanischen Uebungen zu beschränken und nur diejenigen auszuwählen und systematisch zusammenzustellen, welche zur Erlangung einer gediegenen Klaviertechnik unbedingt nöthig sind. Aller unnöthige Ballast ist bei Seite geschoben. Dasjenige Material jedoch, welches er herausgesucht, dann auf's gründlichste durchzuarbeiten, fordert er als unerlässliche Bedingung bei seinem Werke. Ein ziemlich umfangreicher, theoretischer Anhang, der dem praktischen Theile jedoch vorgedruckt ist, erläutert Hand- und Fingerstellung, Bewegungen, Anschlagsarten, giebt praktische Winke über das eigentliche Ueben etc. Diese Erklärungen sind klar und sachlich abgefasst und werden von den meisten Pädagogen, wenn ihre Meinungen vielleicht auch in Einzelheiten abweichen, adoptirt werden. Ebenso sind die praktischen, mechanischen und technischen Uebungen in zielbewusster Erkenntniss ausgewählt und aus pädagogischer Erfahrung heraus begründet. Es würde dem an sich trefflichen Werke zum Vortheil gereicht haben, wenn der Verfasser diese gänzliche Trennung von Theorie und Praxis vermieden und die einzelnen Erläuterungen den betreffenden praktischen Uebungen jeweilig vorangestellt hätte. Auch eine Gruppirung des Uebungsstoffes für das tägliche und progressive Studium wäre von Nutzen gewesen. So hat die Willkür viel Spielraum. Doch ist es ein mit Ernst und Gewissenhaftigkeit abgefasstes Werk, das zu fleissiger Benutzung empfohlen werden kann.

Bernhard Wolff: op. 188, Zwölf Etüden für das Pianoforte. Magdeburg, Otto Wernthal.

Wir möchten diesen Etüden einen Platz zwischen Bertini's op. 100 und Stephen Heller's op. 45 anweisen. Sie greifen in Bezug auf die technische Schwierigkeit nicht viel über das erstgenannte Werk hinaus, verbinden damit aber die anregend melodische und rhythmisch reicher gestaltete Faktur der Heller'schen Studien. Der Schüler wird sie mit Interesse und darum auch mit Nutzen spielen; das Werk ist werth, von ernsten Pädagogen beachtet zu werden.

K. Klindworth: H. Bertini, 16 Etüden zur Ausbildung glänzender Fertigkeit des Klavierspiels. Neue gänzlich umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Deutsch und englisch. Mainz, B. Schott's Söhne.

Die Etüden sind vom Bearbeiter sehr sorgfältig phrasirt und mit modernem Fingersatz und Anmerkungen über die nutzbringendste Art des Studiums versehen. Ferner giebt er Anleitungen und Proben zu rhythmischen Aenderungen, Erweiterungen der Formen der Bewegungsfiguren, Uebertragung der Passagen von der rechten in die linke Hand, endlich die Anweisung zu Transpositionen in verschiedene Tonarten. Für angehende Virtuosen werden die Etüden in ihrer jetzigen Durchführung und Ausgestaltung ein ganz vorzügliches Material sein.

—r.

Von **Heinrich Germer** liegen eine Reihe höchst werthvoller Neuausgaben vor, denen hier einige empfehlende Zeilen gewidmet werden sollen. Zuerst ist zu erwähnen:

Lehrbuch der Tonbildung beim Klavierspiel. Das Werk, welches didaktische Abhandlungen über die verschiedenen Anschlagsarten nebst praktischen Uebungen zur Aneignung derselben enthält, stellt sich dar als Separatabdruck aus des Verfassers, beim Erscheinen seiner Zeit epochemachenden, Schrift: „Wie spielt man Klavier?“ und erscheint schon in dritter Auflage. Eine ausführliche Besprechung für dieses Blatt würdigte das verdienstvolle Werk schon damals. Heute seien seine Vorzüge: klare Darstellung der nothwendigen Bewegungen zu den verschiedenen Anschlagsarten, deren anatomische und physiologische Begründung, die physikalischen Ursachen der erzielten Wirkungen, deutlich illustrirende Beispiele und praktische, in methodischer Entwickelung sich folgende, äusserst nützliche Uebungen nochmals lobend erwähnt und allen interessirten Kreisen das Heft, als beinahe einzig in seiner Art dastehend, auf's beste empfohlen. Erschienen ist der schön gedruckte Band bei C. F. Leede in Leipzig und kostet 2 Mark.

Auch seine „Technik des Klavierspiels“ liess Germer als op. 28 neu erscheinen und zwar in praktischer Weise in vier Kursen in Form konzentrischer, in der Schwierigkeit aufsteigender Kreise. In dieser Gestalt dürfte sich das nützliche Werk eine noch grössere Zahl von Freunden erwerben, als es die Gesammtausgabe in einem Hefte bis jetzt gethan hat, um so mehr, als es in derselben sich mit Vortheil und Bequemlichkeit im Unterrichte verwerthen lässt. Es sind die vier Hefte gleichfalls bei C. F. Leede in Leipzig erschienen, zum Preise von 1,50 Mark netto pro Heft.

Als sehr praktisch und nützlich wird sich Heinrich Germer's: Schule des Sonatinenspiels (3 Bände, Leipzig bei Bosworth) erweisen. Sie stellt sich als Folge jeder Klavierschule hin, bezw. vielleicht schon neben den letzten Bogen derselben zu gebrauchen, und hat den Zweck, die Schüler von den kurzen Stücken des Lehrganges zu längeren Kompositionen überzuführen und die geistige Spannkraft auszudehnen und zu üben. Gerade dieser Punkt ist höchst beachtenswerth und es ist eine Sammlung von Werken, welche geistig und technisch sich an genannter Stelle anschliessen, als sichere Brücke zur Befähigung des takttadelfreien Spieles längerer Kompositionen mit Dank und Freude zu begrüssen. Textdarstellung, Fingersatz, Vortragsbezeichnungen, Phrasirungsangaben sind in der bei Germer bekannten, vorzüglichen Weise gegeben.

A. Naubert.

Anregung und Unterhaltung.

Wie Johannes Brahms seine Melodien erfand, darüber schreibt ein Mitarbeiter dem „B. T.“: „Es war in Meiningen, bei einem unvergesslichen intimen Diner beim Herzog Georg. Johannes Brahms, der dem herzoglichen Hause freundschaftlich nahe stand, belebte das allgemeine Gespräch in der behaglichsten Weise. Einer der sechs Tischgenossen, ein entschiedener Nichtmusiker bemerkte, dass er sich wohl vorstellen könne, wie man ein Bild malt, eine Statue modellirt, oder gar wie man ein Buch schreibt; wie einem eine neue Melodie einfällt, das könne er sich nicht vorstellen. Ein einziges Mal in seinem Leben sei ihm eine neue Melodie eingefallen; die sei aber bald als ein altes Studentenlied erkannt worden. An diese Unterhaltung knüpften wir an, als wir einige Stunden später auf den Bergen hinter dem Schlosse spazieren gingen. Ich fragte Brahms, ob er etwas darüber berichten könne, wie eine Melodie in seinem Geiste entstehe. Johannes Brahms, damals noch in der Blüthe seiner Kraft, blieb lachend stehen und sagte etwa folgendes: „Das möchte ich selbst gern wissen! Plötzlich ist in meinem Kopf ein Keim zu so einem Ding, zu so einer Melodie. Ich merke es gar nicht. Aber das wächst und wächst und wächst, und nachher ist ein Lied da. Das alles geht so unbewusst in mir vor, dass ich mich oft selbst fragen kann, ob ich die Melodie wirklich erfunden habe.“

Von Frau Tausig, der auch als Klaviervirtuosin berühmten Gattin Karl Tausigs, zu einem Konzerte eingeladen, schrieb ihr Brahms einst folgenden Brief: „Geehrteste Frau! Für den Fall, dass Ihre Freundlichkeit Erfolg haben sollte und Ihre werthen Landsleute in die Falle gingen, möchte ich für die „peinliche Verhandlung“ folgende Ordnung der Foltergrade vorschlagen: Beethoven, Phantasie op. 77, Brahms, Variationen, Schumann, aus der Phantasie op. 18, Bach, Präludien, Beethoven, Fuge, Scarlatti, 2 Capricen, Schubert, Scherzo und Marsch: — Sie werden erschrecken über diese hochnothpeinliche Halsgerichtsordnung; mildere Werkzeuge geben mir leider ab. Hätte ich gesangliche Unterstützung, könnten natürlich zwei Nummern wegfallen. Meinte ich nicht gar so bestimmt, es werde jetzt doch nicht die Zeit für Konzerte sein, so erginge ich mich wohl des Weiteren über alles. So aber glaube ich, Ihnen bei Ihrer Rückkehr hier nochmals meinen besten Dank für Ihre gute Absicht sagen zu können und zum Dank — etwa das Programm vorspielen?“

* * *

„Was ist an einem Kunstwerke vorzuziehen: die Wahrheit ohne höheren Flug, oder höherer Flug ohne Wahrheit? Ich ziehe letzteres vor, da es auf meine Imagination einwirkt, während das erstere gar nicht an sie appellirt.“ Rubinstein.

Um jeder Missdeutung vorzubeugen, veröffentlichen wir hierdurch den Tenor der in unserem Processe gegen die Firma **GROTRIAN, HELFFERICH, SCHULZ, TH. STEINWEG Nachf. in Braunschweig** ergangenen Urtheile:

Das Landgericht Braunschweig, Kammer für Handelssachen, hat am 14. Juli 1896 erkannt:

„Die Beklagte wird verurtheilt, in die Löschung der in die beim „Kaiserlichen Patentamt geführte Zeichenrolle für sie eingetragenen „Waarenzeichen „STEINWEG NACHF." und „STEINWEG" zu willigen."

„Dieses Urtheil wird gegen eine von den Klägern in baarem Gelde „oder in Werthpapieren des deutschen Reiches oder eines deutschen „Bundesstaats zu leistende Sicherheit von Hunderttausend Mark für vor-„läufig vollstreckbar erklärt."

Das Oberlandesgericht Braunschweig hat am 4. December 1896 auf die Berufung der Braunschweiger Firma das folgende Urtheil verkündet:

„Das Urtheil der Kammer für Handelssachen des Herzoglichen „Landgerichts hierselbst vom 14. Juli d. J., soweit es die Beklagte ver-„urtheilt hat, in die Löschung des bei dem Kaiserlichen Patentamt in „die Zeichenrolle eingetragenen Waarenzeichens „STEINWEG NACHF." „zu willigen, wird aufgehoben und insoweit die Klage abgewiesen."

„Im Uebrigen wird die Berufung verworfen."

„Die Instanzkosten betreffend, so hat jede Partei ihre eigenen und „die Hälfte der Gerichtskosten zu tragen."

Gegen letzteres Urtheil haben beide Parteien Revision bezw. Anschlussrevision beim Reichsgericht eingelegt. Das Reichsgericht, I. Civilsenat, hat dann am 28. April für Recht erkannt:

„Die von den Klägern gegen das Urtheil des ersten Civilsenates „des Herzoglichen Oberlandesgerichts zu Braunschweig vom 4. December „1896 eingelegte Revision und die Anschliessung der Beklagten an diese „Revision werden zurückgewiesen; die Kosten der Revisionsinstanz wer-„den zur Hälfte den Klägern, zur Hälfte der Beklagten auferlegt".

Damit ist endgültig entschieden, dass die Firma GROTRIAN, HELFFERICH, SCHULZ, TH. STEINWEG NACHF. in Braunschweig nicht das geringste Recht besass, das Waarenzeichen „STEINWEG" für sich in Anspruch zu nehmen und eintragen zu lassen, und dasselbe deshalb jetzt zu löschen hat.

Der genannten Firma wird nur zugestanden, das andere zu einer Täuschung und Verwechselung weniger geeignete Waarenzeichen „STEINWEG NACHF." zu gebrauchen.

Steinway & Sons

New York London Hamburg.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No 12. **Berlin, 15. Juni 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Legato- Staccato- und Phrasenbezeichnung.

Die leidige Phrasirung mit ihrer dem Legato gleichen, oder — und besonders in sogen. Phrasirungsausgaben — unpraktischen und überladenen Bezeichnung liess schon oft den Wunsch rege werden, man müsse nothwendiger Weise einen Unterschied zwischen einfachem Legatobogen (im Violinspiel Strichbogen) und Phrasirungsbogen haben, um das mehr oder mindere Absetzen der letzten Note jedes Bogens veranschaulichen zu können.

Das beste wäre schon, man verbesserte die ganze Notenschrift mit ihrem jetzt so übermässigen Ballast von Hilfslinien, Kreuzen, Been, unnützen Bogenbezeichnungen u. dergl. mehr. — Eine neue und vereinfachte Notenschrift wäre schon herzustellen, aber das Einführen hat seine abschreckenden Schwierigkeiten. Davon weiss ich ein Lied zu singen. —

Vielleicht ist es aber möglich mit Einzelnheiten und im kleinen zu beginnen, und da möchte ich zum Unterschied jener beiden Bogen folgenden Vorschlag machen:

1) **Der Legatobogen** ist für Klavier und Orgel, als Instrumente des gebundenen Spiels, ganz überflüssig; alles, was hier gebunden werden soll braucht keine Bezeichnung, wenn nicht damit eine Phrase veranschaulicht werden soll. Für Streich- und Blasinstrumente dagegen gilt die umgekehrte Regel: Alles was hier nicht bezeichnet ist, wird abgestossen; ein Legato muss durch Bogen ⌒ (ursprünglich graphische Darstellung des Violinbogens in alter geschweifter Form) bezeichnet werden, der, wenn nicht eine Phrase damit angedeutet ist, nur zum Bogen- oder Strichwechsel bei Streichinstrumenten, und zum Athemwechel beim Gesang und bei Blasinstrumenten dient.

2) **Das Staccato** ist in drei steigernden Graden überall üblich:
a) gedehntes Staccato (Portamento) — — — — —
b) Punktirtes Staccato . . . . . .
c) Spitzpunktirtes Staccato (Martellato ' ' ' ' ' '

a) zeigt ca. ¾, b) ca. ½ und c) ca ¼ des vollen Notenwerthes an.

In Streich- und Blasinstrumenten sind diese Staccatos wieder mit Bogenbezeichnung anzuwenden:



Mit ihnen wird angegeben, wie weit ein Staccatto auf einen Bogenstrich bezw. in einem Athem genommen werden soll.

Für Klavier würde man mit dieser Bezeichnung nur eine Phrase andeuten können, übrigens reicht jene Staccatobezeichnung ohne Bogen vollständig aus.

heit im charakteristischen Ausdruck derselben gewonnen, so würde jetzt die Rondoform als Studienzweck ins Auge gefasst werden müssen. Und da würde sich nach den vielseitigen Vorstudien denn jetzt das unter No. 2 stehende Rondo in D-dur wohl nicht mehr als zu schwer erweisen.

Auf Eines sei an dieser Stelle noch besonders hingewiesen. Erfahrungsgemäss macht die Ausführung der in Mozart's Klavierstücken vielfach eingewobenen „Verzierungen" dem Schüler viel Mühe und Noth. Zwar hat der Verfasser dieselben in seiner Ausgabe als „Fussnoten" in rhythmischer Ausführung ausgeschrieben und dadurch vorgesorgt, dass sie in richtiger Eintheilung anschaulich vor Augen treten; allein dadurch ist doch nur eine Seite der Schwierigkeit beseitigt. Die Hauptsache bei deren Ausführung wird doch immer bleiben, dass sie in leichter duftiger Tongebung als geschmackvolle Arabesken die melodischen Linien ausschmücken und nicht als schwerfälliges Beiwerk auftreten und sie verunstalten. Damit letzterer Fall ferngehalten werde, wird es nöthig sein, als technisches Nebenstudium die verschiedenen Verzierungsarten mit dem Schüler durchzunehmen und ihm dieselben in sauberster geschmackvoller Ausführung klanglich vorzuführen, sodass er deren Wesen begreift und ihm ihre Spielarten sicher eingeprägt werden. In des Verfassers op. 28 „Die Technik des Klavierspiels" sind nicht nur die technischen Uebungsbeispiele dazu zu finden, sondern auch eine Abhandlung über die sämmtlichen Verzierungsarten unter dem Titel „Die musikalische Ornamentik". Mit diesen Lehrmitteln ist es leicht, den vorgesetzten Zweck schnell und sicher zu erreichen.

Eine zweite Folge der verschiedenen Formen der Sonaten-Sätze nach dem Gesichtspunkte steigender Schwierigkeit geordnet, würde sich folgenderweise zusammenstellen lassen.

Als umfangreichere Sonatenform mit lebhafter Figuration wähle man den I. Satz der unter No. 4 stehenden C-dur-Sonate, deren Anfang lautet:



Das Andante cantabile derselben Sonate könnte sogleich angeschlossen werden. Und da erfahrungsgemäss Tonstücke mit langsamem Tempo wegen ihres reichen Musikgehalts die Ausdrucksfähigkeit des Spiels besonders fördern, so lasse man diesem das Adagio der unter No. 10 stehenden Es-dur-Sonate sogleich folgen.

Hieran reihe sich als Aufgabe, die geeignet ist, das charakteristische Spiel nach Technik, Auffassung und Ausdruck in vielseitiger Weise auszubilden, das Studium der Variationen VII bis XII über das Thema: „La belle Françoise" (siehe No. 3).

Als Abschluss dieser Folge würde sich das Finale der Es-dur-Sonate sehr gut eignen. Es tritt auf in Sonatenform und verlangt einen sehr bestimmten, munteren und energischen Vortrag, sodass der Schüler hierin aufs Angemessenste gefördert werden wird.

Um die Spielfähigkeit des Schülers hinsichtlich der technischen, rhythmischen und kontrapunktischen Elemente zu erweitern und dadurch vorbereitend zu wirken für das weitere Sonaten-Studium, wird es sich empfehlen, an dieser Stelle den unter No. 7 stehenden Variationen-Cyklus über das Thema: „Ah, vous dirai-je, Maman" aufs genaueste zu studiren. Var I. und II gewähren vortreffliche Uebung im figurirten Legatospiel, die erstere für die rechte, die andere für die linke Hand; Staccato-Passagen in gleicher Anordnung bringen die Var. III und IV. Diese beiden Doppelgruppen sind als solche nach Charakter und Tempo einander conform. Var. V ist ein rhythmisches Intermezzo; in Var. VI werden Akkordschläge (kurze wie gehaltene) abwechselnd in beiden Händen einer Legato-Figuration gegenüber gestellt; Var. VII ergeht sich in brillantem Laufwerk und bildet den Höhepunkt dieser dreifachen Gruppe.

Var. VIII und IX bilden einen kontrapunktisch ausgeführten, ruhigen Kontrast zu dem Vorhergehenden. Var. X ist eine Studie für „Ueberschlagen" der linken über die rechte Hand, führt gleichzeitig das Thema in reicher Harmonisirung vor und entwickelt im II. Theile imitatorische Thematik. Im Vortrage dieser Variation paare sich Lebhaftigkeit mit Kraft der Tonbildung. Var. XI ist als Kontrast dazu gedacht, in dem unter kanonischer Einführung der Stimmen das Thema als ausdrucksvoller Adagio-Gesang behandelt wird. Die Schluss-Variation tritt in veränderter Taktart mit einem die Form erweiternden Anhange auf und führt das Ganze zu einem ebenso brillanten wie effektvollen Abschlusse.

Nach erfolgreichem Studium dieser Nummer wird dem Schüler No. 8 „Sonate in F-dur"



mit ihren drei Sätzen keinerlei Schwierigkeit darbieten und ebenso wenig das unter No. 6 stehende Allegro in F-dur. Dieses, aus dem Nachlasse Mozart's herrührende Stück

ist „Uebertragung" des zweiten Satzes einer Sonate für Klavier und Violine. Sein Anfang lautet:



Vermöge seiner reichen und frischen Themen zählt es zu den Lieblingen der klavierstudirenden Jugend. Es verlangt einen feurigen, im Passagenwerk etwas brillanten Vortrag. Kraft und Energie äussere sich in der Durchführung im II. Theil, die als der Höhepunkt des Ganzen hinzustellen ist.

Zur Erweiterung technischer Spielfertigkeit des Schülers im allgemeinen, wie insbesondere zur Befähigung in der musikalisch sauberen Wiedergabe von Passagenwerk wie gewisser Spielmanieren Mozart's, wird es gut sein, hier wiederum einen Variationen-Cyklus eingehend zu studiren und zwar den unter No. 11 stehenden über einen Menuetto von Duport. Mozart hat ihn am 29. April 1789 in Potsdam zu Ehren von J. P. Duport komponirt, der Direktor der Kammermusik Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preussen war. Er stammt also aus Mozart's reifster Schaffensperiode und in ihm offenbart sich die ganze Anmuth und Heiterkeit des Mozart'schen Genius, dessen Phantasie auch aus dem einfachsten Thema die herrlichsten Gebilde hervorzuzaubern vermag.

Var. I und II bilden die erste Doppelgruppe hinsichtlich der Figuration, die in der ersteren der rechten, in der letzteren der linken Hand zugetheilt ist. Var. III ist ein Harfen-Solo, an dessen Ausführung sich beide Hände gleichmässig betheiligen. In den Var. IV, V und VI quillt Musik edelster Art aus Mr. Duport's Tanzweise hervor, dass dieser wohl erstaunt gewesen sein mag über den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, der in seinem unscheinbaren Thema schlummerte. Var. VII führt einen brillanten Abschluss für diese sonst vorwiegend ausdrucksvoll gehaltene Mittelgruppe herbei.

Var. VIII bringt ein Adagio, durchwoben mit schimmernden Ornamenten, dem sich in veränderter Takt rt eine übermüthig lustige Finale-Variation anschliesst. Eine diese erweiternde Coda führt unter reicher Modulation weiter und weiter, schliesslich durch eine freie Kadenz zurückleitend in das einfache Thema des Anfangs. Es erscheint jedoch nur mit seinem I. Theile, wird mit neuen Melismen verbrämt und eilt dann, indem seine Schlusskadenz zweimal in gesteigerter Figuration wiederholt wird, zu gesättigtem Abschlusse.

Die letzte Folge der noch zu studirenden einzelnen Sonatenformen des I. Bandes der Akademischen Neuausgabe wird sich nun sehr leicht folgerichtig gruppiren lassen.

An die Spitze tritt der I. Satz der G-dur-Sonate (No. 12).

Daran reihe sich das unter No. 5 stehende Adagio in H-moll.

Diesem folgen die als No. 9 auftretenden Sechs Variationen über ein gravitätisches Menuett-Thema: „Mio caro Adone" aus A. Salieri's Oper „La fiera di Venezia".

Und den Beschluss würde alsdann das Presto-Finale der G-dur-Sonate bilden.

Fortsetzung folgt.

Peter Cornelius.

Vortrag, gehalten im Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Von **Anna Morsch.**

Hochverehrte Anwesende!

Aus der Fülle der uns im Leben entgegentretenden Menschengestalten heben sich vereinzelte Erscheinungen heraus, die inmitten des rastlosen Treibens und Drängens der Alltäglichkeit wie Pilger einer fremden Welt erscheinen. Stille, sinnig poetische Naturen, zu tief innerlich veranlagt, zu fein empfindend, um sich dem grellen Tageslicht zu offenbaren, den eigenen Genius scheu versteckend, so gehen sie unbeachtet durch die Reihen der Zeitgenossen, nur manchmal erfreut aufhorchend, wenn eine gleichgestimmte Saite harmonisch ertönt, wenn ein sympathischer Gegengruss an ihr Ohr klingt. Selbst die wenigen Freunde, die solchen Pilgerpfad begleiten, empfinden erst beim Scheiden durch die plötzliche Nacht, welch' Gotteslicht ihnen für kurze Zeit so warm und hell geleuchtet. Eine solche keusche, innerliche Künstlernatur war Peter Cornelius, der Dichter-Musiker. Wie wenige kannten und verstanden ihn, als er lebte; wie wenig bekannt sind noch heut seine Werke, obgleich schon mehr wie 20 Jahre seit seinem zu frühen Tode hingegangen sind! Aber es waren die Besten ihrer Zeit, die ihn in ihren Kreis zogen und seinem Schaffen den höchsten Ehrenpreis zuerkannten — Franz Liszt, Richard Wagner, Carl Riedel und Aehnliche. Und er fühlte sich beglückt durch das Urtheil dieser Wenigen und frug nicht nach dem lauten Beifallsjauchzen der grossen Menge. Aber seine Werke, seine wunderbar innigen, musikalisch wie dichterisch gleich poesieerfüllten Lieder, seine dramatischen Werke, verdienten in weitesten Kreisen bekannt zu sein; es sind Offenbarungen einer echten sonnigen Künstlernatur, der die Musen in hold-

seligster Weise gelächelt. Adolf Stern schreibt über ihn: „Cornelius war eine jener goldenen Naturen, deren seelische Tiefe und reine Liebenswürdigkeit durch einen Zug fröhlichen Humors noch erquiklicher erscheint, die jedem Empfänglichen einen bleibenden Inhalt hinterlassen, deren Freundschaft ein kostbares Gut ist, wahrhaftig, treu, unbeirrt im Erkennen festhaltend, zuverlässig“. Und Richard Pohl sagt: „Künstler und Mensch waren bei ihm untrennbar und gleich liebenswerth. Er hatte sich eine frische Jugendlichkeit, eine Wärme des Enthusiasmus erhalten, die ihn die leidigen praktischen Anforderungen des täglichen Lebens gern vergessen, dagegen die idealen Ziele der edlen Menschennatur stets in ungetrübter Reinheit erkennen und mit vollem künstlerischen Ernste verfolgen liess.“

Liest man zu diesen Urtheilen noch die kurzen biographischen Fragmente, die er selbst über sein Leben schrieb, die warmen, von Geist und Humor diktirten Briefe an seine Freunde, schlägt man seine Werke auf, seine Lieder, in denen Wort und Ton zu innigster Harmonie verschmolzen sind, so gewinnt man das Bild dieses liebenswürdigen anziehenden Künstlers, bei dem nur das Bedauern über sein frühes Scheiden einen Schatten zurücklässt.

Peter Cornelius ist 1824 am Weihnachtsabend, ein echtes Gottesgeschenk, als das Kind eines Schauspielerpaares zu Mainz geboren und der Vater, ein angesehener und hochgeachteter Künstler, bestimmte ihn gleichfalls für die theatralische Laufbahn. Es war ein echtes, rechtes Künstlerheim, in dem der Knabe aufwuchs; seine Jugendjahre schildert er uns selbst in einer begonnenen, leider zu früh abgebrochenen Skizze in der ihm eigenen, bescheiden liebenswürdigen Weise: „Mein Leben drehte sich um zwei Pole: W o r t und T o n. Im Anfang war das W o r t“. Zwar traten auch früh schon musikalische Eindrücke an den Knaben heran, er erhielt Klavier- und Violinunterricht; die gemüthvollen, anregenden Familienabende waren ausgefüllt mit musikalischen Vorträgen und für die stimmbegabten Schwestern wagte der Knabe wohl schon öfter ein Liedchen, aber „das Wort“ dominirte dennoch.

Des Vaters vollendet schöne Deklamation, edel, rein, menschlich gross, riss den Knaben zunächst weit m e h r fort; aber der Zwiespalt regte sich dennoch in seiner Seele und mächtig lockte das Zauberreich der Töne. Es fehlte ihm aber der gründliche systematische Unterricht; er durchstöberte wohl selbst, neben seinen praktischen Studien, verschiedene Lehrbücher der Komposition, ohne damit aber das befriedigende Bewusstsein des Eindringens in die Geheimnisse der Tonwelt zu erringen. In Wiesbaden begann der Jüngling die theatralische Laufbahn, aber der Erfolg muss kein zukunftverheissender gewesen sein, denn jetzt reifte der feste Entschluss in ihm, die Bühne zu verlassen und sich ganz dem Studium der Musik zu widmen. Der Tod des Vaters gab den Ausschlag; der Onkel unseres Jünglings, der grosse Maler Peter Cornelius, übernahm die Sorge für seine weitere Ausbildung und so kam er nach Berlin, um hier, unter dem berühmten Theoretiker Dehn, einem Anhänger der alten strengen Schule, Komposition zu studiren.

T ä g l i c h 4—5 Stunden sass er über den strengen Studien, bei denen ihm wohl nicht immer ganz behaglich gewesen sein mag, denn seine poesieerfüllte Seele fand nicht d a s dabei, was sie suchte. Dazu trat das Leben mit seinen gebieterischen Forderungen an ihn heran, er musste für seinen Unterhalt sorgen, Stunden geben, Berichte schreiben u. A. „Nach dreijährigem Studium“, so erzählt er selbst „holte ich mir bei Friedrich Schneider in Dessau einen Lehrbrief über einen Pack Sonaten, Streichquartette, Stabat mater u. s. w. Bei allen diesen Tonstudien hatte freilich das Wort geschwiegen. Nur zwei komische Operntexte waren in einer Zeit entstanden, als ich den Unterricht bei Dehn aussetzte und kühn meine eigenen Pfade zu wandeln versuchen wollte. Daneben manche Skizzen, die alle auf dasselbe Ziel der komischen Oper ausgingen. Nur einmal hatte mich die Nothwendigkeit aus meiner Verzagtheit, meine Musik auf eigenen Text zu setzen, herausgetrieben, als der Altmeister Cornelius aus Italien zurückkehrte und ich zu einem Willkommensgruss keinen Dichter finden konnte, so sehr ich mich bemühte. Da dichtete ich mir selbst einen Text und komponirte ihn. Unter Wieprecht's Leitung sangen ihn manche Väter von Siegern bei Gravelotte und Sedan. Er gefiel dem Alten —, das war jedenfalls das Beste daran.“

In dieser Zeit, trotz strengster Studien, wurde des jungen Musikers Herz plötzlich von leidenschaftlicher Liebe ergriffen und der schlummernde Dichter regte sich: „Ich war in dieser Zeit ganz Lyriker.“ — Cornelius hatte die Bekanntschaft einer Familie, die aus Westphalen stammte, gemacht; seine fröhliche Weise machte ihn rasch beliebt —, dem eigenen Behagen gesellte sich bald eine leidenschaftliche Neigung zu einer der Töchter des Hauses.

Aber die scharfsichtige vorsorgliche Mutter machte dem jungen Glück rasch ein Ende. Später hat Cornelius den Verlauf der Sache in zwei reizenden Gedichtchen selbst geschildert:

I.

Als ich mit scheuem Schritte
Fremd in Dein Haus trat ein,
Da klopft ich an, wie's Sitte,
Du riefst darauf: „Herein!“

Doch schon nach wenig Wochen
Klopft' ich nicht mehr allein,
Dein Herz fiel ein mit Pochen,
So oft Du riefst herein.

Und als mit leisen Schlägen
Ich pocht' an's Herze Dein,
Klang mir gar süss entgegen
Nichts als: herein! herein!

II.

Zu bald nur sah die Mutter ein,
Wie es mit uns sah aus,
Und nun hiess es nicht mehr: „herein“,
Es hiess: „hinaus, hinaus!“

„Sie sind als Mensch mir ganz scharment,
Mir angenehm durchaus,
Doch sind Sie nur ein Musikant,
Darum: hinaus, hinaus!

Wär'n Sie Assessor, Rath in spe,
Das säh' noch anders aus,
Doch Musikant, o Jemine!
Hinaus, hinaus, hinaus!" — —

Für die gescheiterten Hoffnungen fand unser junger Freund Trost in der Poesie. — Auch die, eine kurze Zeit unterbrochenen, kontrapunktischen Studien bei Dehn wurden wieder aufgenommen, Trio's, Kanon's, eine Elegie u. a., wurden komponirt —, Dehn entliess den jungen Künstler endlich, nachdem er sich mit einigen zwölfstimmigen Chören, einem achtstimmigen Kanon und ähnlichen Arbeiten das Reifezeugniss erarbeitet. — Ein Ausflug nach Weimar wurde für sein ferneres Leben entscheidend. Cornelius wollte die Wagner'schen Musikdramen, die dort, unter Liszt's Direktion zur Aufführung kamen und die Welt in Aufruhr versetzten, endlich selbst einmal hören, um „mit sich selbst darüber in's Reine zu kommen". Auch wollte er sich von Liszt, „als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen", ein freies Urtheil über seine eigenen Arbeiten einholen —; aber wie mit einem Zauberstabe berührt fühlte er sich, als die Künstlerluft Weimar's ihn umfluthete, hier war lachende Lebenslust und Liszt's Persönlichkeit, feurig, flott, weitherzig, wirkte mitten inne, wie ein magnetischer Pol.

Cornelius schreibt selbst: „Das erhabene Kunstleben, das mich dort wie mit einem Zauberschlage berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie es mir auch ergehen möge, auf's Neue anzufangen Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreise anzugehören. — — Denn wenn mich auch einen Moment lang die Wonne berauschte, meine Versuche von den grössten Repräsentanten ihrer Instrumente gespielt zu hören, darüber konnte ich mich nicht täuschen, wie gering die Stellung war, die ich hier als spezifischer Musiker beanspruchen konnte. Liszt wies mich auf Kirchenmusik. Gut. Ich stürze mich in den Thüringer Wald zu Schwester Elise. „Domine salvum fac regem"! Männerstimmen-Messe, zwei Messen für gemischten Chor mit oder ohne Orgelbegleitung — — wenn auch nicht gerade so in einem Athem hintereinander! Ich komme wieder nach Weimar. Succés d'estime! Ich höre Berlioz, stürze über seine Partituren her, studire Tag und Nacht darüber — — und war ganz verliebt in diesen Benvenuto Cellini, noch ehe ich Lohengrin gehört" — — u. s. w.

Und unter diesem Sturm und Drang brach der eigene Genius hindurch, der Moment, wo sich endlich nach langem Ringen die beiden Himmelsmächte „Wort und Ton", die um die Seele des Künstlers stritten, zu lieblichem Bunde vereinigten.

(Fortsetzung folgt).

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. August 1897.

Indem ich mich anschicke, dem Wunsche der Redaktion gemäss den Lesern Einiges über die diesjährigen Bayreuther Festspiele mitzutheilen, fällt mir ein Interview in die Hände, dem Herr Siegfried Wagner von dem Referenten einer Berliner Zeitung unterworfen wurde, und das einige höchst sonderbare Dinge enthält. Dieses Interview ist erst gestern Abend erschienen; der Ausgefragte hat also noch nicht Zeit gehabt, jene berühmte, in allen ähnlichen Fällen gleichlautende Notiz zu veröffentlichen, dass der Ausfrager das betreffende Gespräch „ungenau" wiedergegeben habe. Aber diese Notiz wird kommen, und sie wird sogar die Wahrscheinlichkeit für sich haben. „Ungenau", — es wird doch noch genug bleiben, was einen deutschen Kunstfreund mehr als verdutzt machen wird. Da sollen die Franzosen zu allen Zeiten Wagner's eifrigste Anhänger gewesen sein, die Deutschen an Interesselosigkeit das Menschenmöglichste geleistet haben, die deutsche Presse stets nur geschimpft haben, was sie, nach Meinung des Hrn. Wagner, auch ferner einzig thun wird, die Patronatscheine (in den siebziger Jahren) sollen in der Mehrzahl von Ausländern erworben, die nationalen Musikfachschulen für die Wagnersache gar nichts gethan haben. „Gehen Sie mir mit den Deutschen und dem Deutschthum!" — — —

Wie gesagt, auch nach Ausmerzung der „Ungenauigkeiten" wird wohl genug Merkwürdiges übrig bleiben. So Merkwürdiges, dass man zu der Ueberzeugung kommen wird, Hr. Siegfried Wagner sei am Ende der einzige Deutsche, der des Bayreuther Meisters grösseste Grossthat, nämlich die nie ermüdende Pflege echt deutschen Sinnes und Geistes durch die deutsche Kunst, gar nicht zu verstehen vermöge. Dass es ein, zwei Menschenalter hindurch sehr vielen, lange Zeit hindurch wohl den meisten Deutschen ebenso erging, ist ja freilich eine allbekannte, immerhin aber auch erklärliche Thatsache. Dass heut, wo man, beschämt über früheres Missverstehen, die herrliche Kunst Wagners als das kostbarste geistige Vermächtniss unseres Jahrhunderts betrachtet, dessen grossen Vaters Sohn, so zu sagen an dem Grabe des Meisters, davon nichts, desto mehr aber von ganz äusserlichen Erscheinungen zu sagen weiss, die ausserdem auch noch durch eine Brille von selten starker Färbung betrachtet werden, — das wäre traurig, wenn es heut noch irgend welchen Schaden anrichten könnte. Das ist aber nicht der Fall. Nur auf den Schützen selbst wird der vergiftete Pfeil zurückprallen, — das mag er dann mit sich selber ausmachen.

Trotz alledem war es auch in diesem Jahre in Bayreuth wieder herrlich, wie stets. Nicht, weil der

Ort so schön liegt, nicht, weil man dort allein durch Zuhören auf das, was die Nachbarn sagen, so bequem Französisch und Englisch lernen kann, am allerwenigsten deshalb, weil man als armer Deutscher dort eigentlich gar keine Existenzberechtigung hat und stets auf allerlei Beleidigungen gefasst sein muss. Denn wie der Herr, so die Diener, — das ist nicht nur ein bildlich zu verstehendes Sprichwort; wer in diesem Sommer in Bayreuth in dem beliebten Wirthshaus zur Eule verkehrte, konnte die Wahrheit dieses Wortes in ganz realer Weise erfahren. Nur die bei den Aufführungen betheiligten Künstler und Künstlerinnen waren, wenn man sie traf, stets liebenswürdig; da es ganz ausgeschlossen ist, dass sie damit der guten Zensur, deren sie in den verschiedenen Zeitungsberichten ohnehin sicher waren, etwa noch nachhelfen wollten, so kann der Grund nur in der überfliessenden Güte ihrer Persönlichkeiten liegen.

Es ist auch nicht nur das, was aufgeführt wird, und was es Einem ja freilich leicht macht, entzückt zu sein. Wenn auch nicht den Parsifal, aber doch den „Ring des Nibelungen", der diesmal, wie im vorigen Sommer, in Bayreuth die Hauptsache war, kann man jetzt in jeder Stadt mit einem grösseren Operntheater finden. Es ist vielmehr das Einzige, das man nirgend anderswo, als in der kleinen Stadt am rothen Main, antrifft, was den unendlichen Reiz der Aufführungen ausmacht: die ideale, von allen äusseren Rücksichten ganz abgetrennte, nur auf die Sache gerichtete Sorgfalt der Ausführung, der festliche, durch nichts beeinträchtigte Character der Veranstaltung, das Bewusstsein, nur einer künstlerischen That wegen, und aus gar keinem anderen Grunde, dort zu sein. Daneben kommt dann freilich die seltene Vorzüglichkeit der Aufführung auf wie unter der Bühne (im Orchester) in Betracht; und wenn selbst Einzelnheiten misslingen, was stets vorkommt und wohl auch unvermeidlich ist, so stört dergleichen den Gesammteindruck nie. Es sind eben Festtage und man wird, wenn man sie mit erlebt, nie ohne Festsegen von ihnen scheiden.

Ueber die Einzelnheiten der fünf Aufführungen hier eingehend zu berichten, scheint mir nicht am Platze zu sein. Nur ganz allgemein sei bemerkt, dass der Parsifal, besonders der erste Akt, diesmal ein wenig in die Breite gezogen erschien, und dass er nicht ganz den ergreifenden Eindruck auf die Hörerschaft hervorzubringen schien, als sonst. Die musikalische Leitung dieses Werkes lag zum ersten Male in Anton Seidl's Händen, eines erprobten Wagnerdirigenten, dem es doch nicht durchaus gelingen wollte, das Orchester so glänzend zusammenzuhalten, wie dies gleich darauf während der Nibelungenabende Hans Richter vermochte. Den Parsifal sang, wie seit Jahren stets, van Dyck, der ja für diese Partie Alles mitbringt, was man nur irgend verlangen kann, und dem nur eine weniger flache Tongebung zu wünschen wäre; den Amfortas hatte Perron, den Gurnemanz Grengg, den Klingsor Planck inne, — Alle in ihren Rollen bewährt. Die Kundry gab Frau Brema mit vielem Temperament und grosser Kunst der Darstellung.

Der „Ring des Nibelungen" stand in seinen vier Abenden, wie selbstverständlich, nicht immer auf gleicher Höhe. Wundervoll in jeder Hinsicht war die Aufführung der Walküre, vorzüglich, wenn auch eine kleine Stufe niedriger, die von Rheingold und Siegfried, am wenigsten hervorragend die der Götterdämmerung. Alles in Allem bot der „Ring" dem Hörer aber einen Genuss, der ihn für lange Zeit über manches Unzulängliche, das ihm auf seiner ferneren musikalischen Lebensreise begegnen dürfte, trösten wird. Hier war das Orchester unvergleichlich hervorragend, die Klarheit der motivischen Structur entzückend, der Klang wundervoll. Auch in den wesentlichen Solopartien waren meist Treffer zu verzeichnen. Heinrich Vogl als Loge, dann auch als Siegmund (wenngleich ihm diese Partie stimmlich nicht recht liegt), Grüning als Siegfried (der nur in den beiden ersten Akten der Götterdämmerung nachliess), Frau Gulbranson als Brunhilde, Frau Sucher als Sieglinde (eine Meisterleistung ersten Ranges), Frau Brema als Fricka, Frau Heink-Schumann als Erda und Waltroute, Hr. v. Milde als Gunther, Frl. v. Artner und Frau Geller als Rheintöchter, Friedrichs als Alberich, Breuer als Mime waren vorzüglich. Wundervoll war auch die gesammte scenische Ausstattung, die von dem erlesensten künstlerischen Geschmack zeugte. Wenn nicht einige minderwerthige Leistungen unter den Kleineren und einige Regiesonderbarkeiten gewesen wären, so könnte man von einer idealen Aufführung reden.

Das Facit bleibt also doch, dass Bayreuth kein leerer Wahn ist, und wer etwa noch niemals dort einer Festvorstellung beigewohnt hat, sollte eine solche ganz bestimmt auf sein nächstjähriges Reiseprogramm schreiben. Er wird's nicht bereuen. — —

In der nächsten Nummer werde ich mir erlauben, eine kleine Umschau über unsere beiden Berliner Sommeropern, die dann gerade zum Schlusse gekommen sein werden, zu halten.

O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Friedrichs, der Darsteller des „Alberich" bei den diesjährigen Festspielen in Bayreuth, fühlt sich durch eine Bemerkung Oskar Eichbergs im „B. B.-C." beschwert. Eichberg hatte von der plötzlich in der „Götterdämmerung" eingetretenen Heiserkeit des Sängers gesprochen. Darauf schreibt ihm Herr Friedrichs:

„Indem ich Ihnen herzlichst danke für die freundliche Besprechung meiner Leistung als Alberich in den diesjährigen Festspielen, bitte ich Sie, mir zu gestatten, einen Irrthum zu berichtigen, der nicht nur in Ihrem geschätzten Bericht, sondern auch in anderen unterläuft. Es betrifft meine Auffassung der Szene mit Hagen in der Götter-

dämmerung. Man nimmt, das sehe ich jetzt ein, allgemein fest an, dass meine Heiserkeit keine fingirte, sondern eine wirkliche sei! Dem ist nicht so. Die Auffassung und Durchführung gerade dieser Szene ist das Ergebniss langen, mühseligen Studiums. Rauh und heiser, raunend und flüsternd, alles getränkt von Gier und heisser Rache, so soll es klingen. Von maassgebender Seite schon während des Studiums — Sommer 1895 — hier in Bayreuth dazu angehalten, von mir anerkannt, unterwarf ich mich der so schwierigen Ausführung. Was ich der Kunst zum Opfer brachte, wird mir zum Fluch; meine Kollegen, (ich könnte Ihnen Namen von grossem Klang nennen) bewundern, wie ich es mache, und warnen schon lange, meine Stimme, die schöner klingt wie je, nicht zu ruiniren. Auch ich weiss, wie gefährlich diese Ausführung der Szene für meine Stimme ist. Doch hielt ich es und halte es noch für richtig. Ganz abgesehen davon, ob man sich hier, ob ich mich auf falschem Wege befinde, bitte ich Sie herzlichst um eine baldige, kleine Berichtigung und Klarstellung, da ich ohne dieselbe bald als stimmloser Sänger gelten dürfte."

— Der Direktor des Wiener Hofoperntheaters Wilhelm Jahn, welcher kürzlich eine Augen-Operation glücklich überstanden hat, bedarf zu seiner völligen Herstellung noch eines mehrwöchigen Urlaubes. Demzufolge hat die General-Intendanz der Hoftheater im Einvernehmen mit Direktor Jahn dessen Stellvertretung in der Bühnenleitung, vom Wiederbeginn der Opernsaison am 1. August d. J. angefangen, dem Kapellmeister Gustav Mahler übertragen. Durch diese offiziöse Mittheilung wird nunmehr auch bestätigt, dass Kapellmeister Mahler als der künftige Direktor der Wiener Hofoper zu betrachten ist.

— Die beiden alten Geläute der Thürme zu Reichenbach will man, bevor man sie herunternimmt, noch durch den Phonographen aufnehmen und die betreffenden Walzen dem lokal-historischen Museum einverleiben lassen. Aber nicht der Wohlklang des Geläutes der Trinitatiskirche veranlasst die Reichenbacher zu dieser neuen Art von Tonkonservirung, sondern „das Eigenartige der Disharmonie", das dem Glockenensemble seine Originalität verliehen.

— In der Ausstellungshalle zu Brüssel fand ein Konzert statt, in welchem 35 Klarinettisten, geschult von Herrn Poncelet, Professor am Königl. Konservatorium, Arrangements der G-moll-Sinfonie von Mozart, einer Rhapsodie von Liszt, des Adagios aus der Sonate pathétique von Beethoven und das „Perpetuum mobile" von Weber vortrugen und ungeheuren Beifall damit erwarben. Dieses Orchester bestand aus drei kleinen Es Klarinetten, fünf Solo-Klarinetten (Es), fünf ersten, vier zweiten Klarinetten (Es), vier Bassethörnern (F), acht B-Klarinetten, sechs Bassklarinetten (B, System Poncelet), einer tiefen Bassklarinette (F) und einer Pedalklarinette.

— Ueber Klavier-Plakate schreibt das „Berliner Tageblatt": Deutschland, das sich so gern von dem Ausland belehren lässt, hat dort auch Unterricht in der jungen Plakatkunst genommen. Es rührt und regt sich sehr eifrig auf dem neuen Felde, und bald wird es Ehrensache sein, für jedes grosse Industrieunternehmen, das mit dem breiteren Publikum Fühlung sucht, sein Fabrikat an der Anschlagsäule künstlerisch vertreten zu sehen. Neuerdings hat eine sächsische Pianofabrik einen Wettstreit für Plakate erlassen, und Berlin bietet die Resultate — im Verein Berliner Künstler — zur Prüfung dar. Siebenundzwanzig Entwürfe, eine Auslese der eingegangenen, sind ausgestellt, nur wenig absolute Talentlosigkeiten, aber auch nichts, was so ganz der erwünschte Schlager zu sein scheint. Vorerst fällt auf, wie dürftig die Phantasie der Künstler gearbeitet hat oder vielleicht auf Wunsch hat arbeiten müssen. Ueber die nächstliegende Verkörperung des gegebenen Themas, ein weibliches Wesen am Piano, sind nur wenige herausgekommen. Von den 27 Nummern sind 22 dieser Sorte. Da sieht man bewusste oder unbewusste Plagiate von Rafaels heiliger Cäcilie. Ja, wenn man recht überlegt, thäte die Fabrik nicht übel, schlechthin diese ewig schöne Inkarnirung der Musik zu verwenden... 22 Damen unter 27 Bildern! Man sieht daraus weiter, dass das Klavierspiel eminent als weibliche Kunst gilt, obgleich die leitenden Künstler wohl mehr männlichen Geschlechts sind. Im Einzelnen ist, was betont werden darf, viel malerisches Können und Verstehen in den Entwürfen aufgespeichert. Man blickt auf prächtige Frauenköpfe, auf himmlisch verzückte, auf symbolisch stylisirte, auf modern profane. So ist unter dem Motto „Viel zu viel" ein wunderschönes Mädchengesicht und nichts als dieses. Man muss aus ihrem weltfern nach oben blickenden Auge errathen, dass die nicht mehr sichtbaren Hände dem nicht sichtbaren Instrument begeisternde Töne entlocken. Dieser Entwurf hat keinen Preis bekommen. Den Intentionen der Fabrik entsprach gewiss mehr jene ganz deutliche Auffassung der Sache, die ein Klavier greifbar vor den Beschauer rückt. Der Fabrik lag offenbar auch an einer in erster Linie vornehmen und dann erst koloristisch wirksamen Plakatirung ihrer Erzeugnisse. Sonst hätte die an sich sehr schöne schwarze Dame am schwarzen Instrument, beide nur wenig gehoben durch den dunkelvioletten Hintergrund, kaum den ersten Preis bekommen. Der zweite Preis dagegen traf ein Bild, das die Blicke schneller auf sich zwingen wird, eine ganz in den Saffranton der dahinter strahlenden Sonne getauchte Figur mit grellem Rothhaar, die sich mit halb geschlossenen Augen leise seitwärts beugt, um die höchsten Töne aus den Tasten herauszuholen. Daneben ist — ebenfalls nicht preisgekrönt — eine ganz unheilige Cäcilie, — eine kecke Mondaine im grellrothen Kleide, die eine vortreffliche Fernwirkung abgeben müsste. Aber sie ist eben ein wenig barrisonhaft und könnte die Fabrik vielleicht diskreditiren. Die Namen der Preisgekrönten sind nicht genannt. Ist das Zufall? Vergesslichkeit? Oder Scham?

Gilt es etwa unter den Künstlern immer noch nicht für standesgemäss, als Plakatzeichner genannt zu werden?

— Die Tochter Friedrich Lux', des gestorbenen Komponisten und langjährigen Dirigenten der Mainzer Liedertafel erregte in Mainz als Orgelvirtuosin steigendes Aufsehen. Jenny Lux beherrscht das so unendlich schwierige Instrument mit einer Meisterschaft, die Staunen erregt. Kürzlich hat die Künstlerin mit grossem Erfolg in einem geistlichen Konzert in Darmstadt gespielt, worüber die „Neuen Hess. Volksbl." u. a. schreiben: „Eine Dame als Meisterin der „Königin der Instrumente" ist eine Seltenheit.

— In diesen Tagen hat die übliche Jahressitzung des Stiftungsrathes des „Schweizerischen Stipendienfonds für Musikstudien" in Basel stattgefunden. Bekanntlich ist Basel der statutarische Sitz des Instituts, und drei der Stiftungsräthe, sowie zwei Ersatzmänner sollen in Basel wohnhaft sein, während die vier übrigen Mitglieder aus anderen Kantonen der Schweiz zu wählen sind. Das Stiftungsvermögen ist ein bescheidenes und die jährlich zur Vertheilung vorhandene Summe beträgt weniger als tausend Franken. — Es melden sich jedes Jahr eine ganze Anzahl Petenten, deren Lust und Liebe zur Musik unbestreitbar ist, und welche durch gute Zeugnisse über Fleiss und Fortschritte ihre Befähigung und Berechtigung zum Ergreifen eines musikalischen Berufes darzulegen suchen. Der Stiftungsrath hat die schwere Aufgabe, das oft ziemlich umfangreiche Aktenmaterial zu prüfen und aus demselben bestmöglich zu erkennen, welche unter den „Berufenen" die wirklich „Auserwählten" seien. — Sämmtliche Petenten weisen selbstverständlich ein gewisses Maass musikalischer Befähigung auf und ebenso wird Niemand sich melden, dessen Fleiss und Fortschritte nach Mitgabe der Zeugnisse zweifelhaft erscheinen. — Um nun die ohnehin bescheidenen Stipendien nicht allzusehr zu zersplittern, sodass die einzelnen Gaben fast werthlos werden, ist es jedesmal die nicht leichte Aufgabe des Rathes, diejenigen herauszuheben, bei denen die musikalische Veranlagung eine so entschiedene und bedeutende ist, dass das gewährte Stipendium nicht nur den Stipendiaten, sondern mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit später auch der Allgemeinheit zu Gute kommt. In diesem Jahr wurden drei Stipendien vertheilt.

— Ueber das Richard Wagner-Museum in Eisenach, welches am 20. Juni eröffnet wurde, theilt der vom dortigen Gemeinderathe „einstimmig zum lebenslänglichen Direktor des Reuter- und Richard Wagner-Museums in Ehrenamt" ernannte Hofrath Professor Joseph Kürschner Folgendes mit: „Als Herr Nicolaus Oesterlein in Wien sich vor einigen Jahren ausser Stande sah, das von ihm gegründete Werk noch weiter auszubauen, und Letzteres in Gefahr kam, in's Ausland verkauft zu werden, bildete sich ein Komitee zum Zwecke der Sicherung des Museums für Deutschland, das sich Dank der Opferwilligkeit einiger seiner Mitglieder (man nannte damals die Herren Rudolf Götze, Dr. Arthur Prüfer und Dr. Hugo Dinger) durch Deponirung von 10 000 Mark das Vorkaufsrecht bis zum 1. April 1895 sicherte, in der Hoffnung, bis dahin den geforderten hohen Kaufpreis von 90 000 Mark aufzubringen und eine Stadt für die Aufnahme der werthvollen Sammlung zu gewinnen. Erst hatte es den Anschein, als solle Weimar den Sieg davon tragen, indem der damals dort als Hofkapellmeister wirkende Herr Dr. Obrist (jetzt in gleicher Stelle in Stuttgart) bedingungslos 1000 Mark gezeichnet, weitere 7000 Mark aber in Aussicht gestellt hatte, falls Weimar in den Besitz des Museums käme. Die Sache wendete sich schliesslich aber zu Gunsten Eisenachs, von wo aus man sich ebenfalls um die Erwerbung des Museums bemüht hatte, und zwar mit dem Erfolge, dass Herr Kommerzienrath L. Leichner in Berlin diesen Wünschen mit einer Spende von 40 000 Mark entgegenkam und Herr Dr. Obrist seine Unterstützung unter solchen Umständen hochherzig auf Eisenach übertrug.

Boston. Der neu erwählte Direktor des New England Conservatory of Music, George W. Chadwick, wird demnächst sein Amt antreten, und als Spezialfächer den Unterricht in der Komposition, sowie die Leitung der Orchester-Klasse übernehmen.

New-York. Frank Damrosch ist als Inspizient der Musik in den öffentlichen Schulen der Stadt New-York mit einem Jahresgehalt von 4000 Dollar angestellt worden.

Bücher und Musikalien.

Studienwerke.

Carl Beving: Aloys Schmitt: 62 Klavier-Etüden aus op. 16 und anderen Werken, ausgewählt, progressiv geordnet und bearbeitet.

Leipzig, Ernst Eulenburg.

Aloys Schmitt's Studienwerke geniessen in der Etüden-Literatur einen ähnlichen Ruf, wie die Werke von Cramer und Clementi; man kann sie als Vorbereitung und Ergänzung zu den Etüden des ersteren betrachten. Es ist ein verdienstvolles Unternehmen des Bearbeiters, dass er uns, ähnlich wie es Bülow und Tausig mit den Werken Cramer's

und Clementi's unternommen, aus den zahlreichen Etüden Schmitt's ein methodisch und progressiv geordnetes Studienwerk zusammengestellt hat; er entnahm eine Etüde aus op. 55, drei aus op. 67, fünf aus op. 115 und zwei aus den ohne Opuszahl erschienenen „Huites Etudes", die übrigen sind aus op. 16. — Neben der, für Studienzwecke so ausserordentlich wichtigen Schwierigkeitsfolge, hat der Autor eine grosse Sorgfalt auf einen, der heutigen modernen Technik entsprechenden Fingersatz gelegt; die von ihm hinzugefügte Applikatur hält sich dabei von den Extravaganzen einiger Neuerer frei, die der Ruhe der Hand Abbruch thun, sie sucht sich vielmehr auch in metrischer und musikalischer Hinsicht den Intentionen des Komponisten anzuschliessen. Auch die dynamischen Bezeichnungen, die Phrasirung, der Pedalgebrauch, sind vom Autor in einer sehr verständnissvollen, sich von allen Uebertreibungen fern haltenden Weise behandelt worden; wir können sein Sammelwerk allen Pädagogen auf's wärmste zur Benutzung empfohlen.

Von **Leonide Knida**, Direktor einer Musikschule in Tiflis, ist uns ein Studienwerk — der Text in russischer Sprache —, zugegangen; eine Sammlung technischer Studien, die trotz der grossen Zahl technischer Unterrichtswerke, die wir besitzen, dennoch die Beachtung der deutschen Pädagogen verdient. Abgesehen von der Mannigfaltigkeit der Kombinationen, die sich schon bei den ersten mechanischen Uebungen mit und ohne Stützfinger geltend macht, ist die konsequente Durchführung aller späteren Uebungen, nach dem Studium der Tonleitern, in chromatischer Folge ohne Rücksicht auf Ober- und Untertasten besonders hervorzuheben, wodurch die Finger für sämmtliche Lagen gleich geschickt gebildet werden. Auch die Mannigfaltigkeit und die Neuheit in den Passagen und Figuren der einzelnen Uebungen verdient Anerkennung. Es wäre erwünscht, dass das Werk auch mit deutschem Text herausgegeben würde.

L. Birkedal-Barfod: Triller-Uebungen. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Das Heftchen enthält eine Zusammenstellung von Trillerübungen in mannigfachen Kombinationen, mit verschiedenen Rhythmen, allen möglichen Fingersätzen, mit begleitender Melodiestimme u. s. w. Wenn das Werkchen auch nicht als erschöpfend bezeichnet werden kann, so wird es besonders für jüngere Spieler, doch nutzbringend zu verwerthen sein.

Fingersätze für Tonleitern und gebrochene Akkorde. Köln, H. vom Ende.

Das Heft bringt sämmtliche Tonleitern in Oktaven, Terzen, Dezimen, Sexten und kanonisch mit den gebräuchlichen Fingersätzen, ebenso die Dreiklänge und deren Umkehrungen mit den maassgebenden Regeln für die Applikatur. Das Werkchen ist am Kölner Konservatorium eingeführt.

Emil Sauer: Oktaven-Etüde für das Pianoforte. Mainz, B. Schott's Söhne.

Auf diese Spezial-Etüde sei hiermit besonders aufmerksam gemacht. Sie verbindet mit dem technischen Zweck, der Ausbildung eines leichten Handgelenk-Oktavenspiels, einen hübschen melodischen Inhalt und kann somit auch als brillantes Vortragsstück verwerthet werden. — r.

Meinungs-Austausch.

In Nr. 13 dieses Blattes ist die Frage bezüglich des Befähigungsnachweises gestreift worden. Dass in Lehrerkreisen dahin gewirkt wird, das Recht zu unterrichten nach Gebühr einzuschränken, ist selbstverständlich zu befürworten. Verkehrt ist es aber, wenn sich die Musiklehrer hiervon zu viel versprechen. Solange billiger Musikunterricht gesucht wird, werden sich auch dafür Lehrer finden, und sind es keine Konservatoristen, so sind es andere, die noch weniger können. Aufklärung des Publikums ist doch die erste Nothwendigkeit.

Ich möchte mich nun über sogenannte „Talentlose" auslassen. Wer darauf ausgeht, beim Unterricht abgefallene zu suchen, wird darunter manches verkappte Talent finden. Als ich meinen Lehrerberuf gründete, fragte ich in befreundeten Familien an, ob Schüler da wären, die wegen Talentlosigkeit den Musikunterricht aufgegeben hätten, ich wollte es gern auf einen Versuch ankommen lassen. Ich fand wirklich verschiedene, die bei einer gründlichen, nochmaligen Vorbereitung (Aneignung natürlicher Fingerhaltung, logischen Notenlesens, systematischen Zählen-Lernens) sich als durchaus talentvoll erwiesen, während andere sich als immerhin bildungsfähig zeigten. Völlig untauglich waren nur die, welche auch in der Schule infolge mangelhafter Begabung und Kränklichkeit nicht vorwärts kamen, oder zu sehr verdorben waren. Ein zehnjähriges Mädchen, welchem jedes Stück eingeübt werden musste, da es die Noten nicht begreifen konnte und alle ihre Stücke auswendig spielte, konnte bald Stücke innerhalb fünf Tönen beim erstmaligen Versuch in einer anderen Tonart spielen, also ohne Vorstellung der Töne mit Namen. Es hat auch die erste Seite der Riemann'schen Klavierschule sofort, in G-dur transponirt, abgespielt. Als es jedoch die Beispiele in der vorgeschriebenen Tonart spielen sollte, war es dazu nicht im Stande. Trotz ausgeprägten Talentes vermochte es sich nicht zu entwickeln, weil es sich nicht von alten Gewohnheiten befreien konnte und als es schliesslich sah, wie der achtjährige Bruder das alles spielend lernte, fiel es gänzlich ab. Viele verdorbene Schüler haben fast den ganzen ersten Band der Breslaur'schen Klavierschule in anderen Tonarten, als vorgeschrieben, gespielt. Bei den meisten hat es die Lesesicherheit gefördert, indem sie Bewegungen der einzelnen Stimmen verfolgen lernten und eine Stütze durch das Intervallenlesen bekamen, bei einigen, die durchaus nicht zu den talentlosen gehören, ist die Lesesicherheit kaum gebessert, wenn auch in ihrer sonstigen Entwickelung ein Fortschritt zu verzeichnen war. Je schärfer der Charakter ausgeprägt ist, desto schwieriger lassen sich Gewohnheiten austreiben, und gerade beim Notenlesen kommt es darauf an, den Schüler von vorn herein an das musikalisch richtige Lesen zu gewöhnen; denn später ist dies oftmals bei Kindern gar nicht nachzuholen und bleibt da nichts anderes übrig, als zu warten, bis sie geistig entwickelter geworden sind.

Robert Huch,
Braunschweig.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

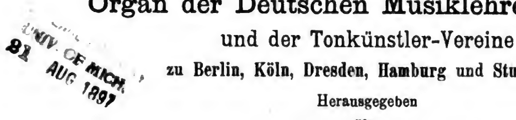
Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**



No. 15. **Berlin, 1. August 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mozart's Klavierwerke als Lehrmittel und deren praktische Verwendung beim Unterricht.

Von **Heinrich Germer.**

Als am 5. December 1891 die musikalische Welt die hundertjährige Wiederkehr des Tages, an welchem der unsterbliche Genius W. A. Mozart's dem Irdischen entrückt wurde, überall auf dem weiten Erdenrunde feierlich beging, da veranstaltete der Verfasser, um auch seinerseits den Manen des grossen Todten eine pietätvolle Huldigung darzubringen und der Verehrung für den dahingeschiedenen Meister einen bleibend fortwirkenden Ausdruck zu geben, eine desselben würdige Neuausgabe seiner Klavierwerke. Sind doch sie, die nun schon länger als ein Jahrhundert als vorzüglichstes Bildungsmittel für die musikalische Erziehung der Jugend gegolten, vermöge der ihren Tongebilden innewohnenden Frische und Schönheit berufen, auch in kommenden Generationen ebenso segensreich fortzuwirken.

Diese „Akademische Neuausgabe ausgewählter Klavierwerke W. A. Mozart's" umfasst 17 Sonaten, 6 Variationenwerke, 3 Phantasien, 3 Rondos, 1 Allegro und 1 Adagio, darin das Beste und Werthvollste zusammenfassend, was die gesammten Klavierwerke enthalten.

Da die Neuausgabe in erster Linie einen instruktiven Charakter tragen sollte, so wurde bei der Auswahl alles Dasjenige fern gehalten, was den Zwecken musikalischer Erziehung weniger entsprach, das Ausgewählte selbst aber einer zweckdienlichen Bearbeitung im Geiste der Neuzeit unterzogen, weil ja mit einer Revision, die sich nur beschränkt auf den getreuen Wiederabdruck der Original-Ausgabe, den Bedürfnissen des heutigen Unterrichts wenig gedient sein würde. Hingegen war die Nothwendigkeit vorhanden:

a) das gesammte Material nach pädagogischen Grundsätzen mit Rücksicht auf stufenweis zunehmende Schwierigkeit der technischen Ausführung zu ordnen,
b) die originale Textdarstellung, die hinsichtlich der Anschaulichkeit und bequemen Uebersichtlichkeit manches zu wünschen übrig liess, im Sinne der Neuzeit zu gestalten,
c) den Text selbst aber, um den richtigen Vortrag seines musikalischen Inhalts sicher zu stellen, nach Sätzen bezw. Perioden, diese aber wieder nach Motiven bezw. Abschnitten zu gliedern und deren Dynamik anzudeuten,
d) die originale Taktvorzeichnung mehrfach zu berichtigen,
e) gewisse Textstellen, die wegen des nur fünfoktavigen Umfangs der alten Klaviere eine veränderte (fast nie verbesserte) Fassung erhalten hatten, nach den Parallelstellen zu berichtigen,
f) das Tempo der einzelnen Tonstücke metronomisch zu fixiren,
g) den musikalischen Verzierungszeichen Ausführungs-Vorschläge beizufügen,
h) gewisse Stellen durch Angabe von Pedalgebrauch poetisch klangvoller oder

Mozart's Klavierwerke als Lehrmittel und deren praktische Verwendung beim Unterricht.

Von **Heinrich Germer.**

(Fortsetzung.)

Der II. Band der Akademischen Neuausgabe ausgewählter Klavierwerke W. A. Mozart's wird eröffnet mit der weit und breit beliebten Fantasia in Dmoll, die (nach L. v. Köchel) im Jahre 1782 komponirt wurde.

In Form einer freien Improvisation gehalten, beginnt sie präludirend in auf- und abwogenden Arpeggien mit einem elftaktigen Andante-Satze, bei dessen Wiedergabe man einen orgelartigen Klangcharakter mittels Pedalwirkung anzustreben hat. In dem sich anschliessenden ausdrucksvollen Adagio muss die Stelle, welche mit „poco agitato" vom Herausgeber bezeichnet worden ist, einen zart leidenschaftlichen Kontrast bilden. Die verbindenden „freien Kadenzen", die die Einzelsätze verknüpfen und die in der Neuausgabe durch Vertheilung an beide Hände eine bequemere Ausführung erfahren, müssen einen rauschenden Charakter haben. Das abschliessende Allegretto werde munter gespielt, aber vorwiegend anmuthig und sehr klangvoll im Vortrage gehalten.

Da dem Schüler hier zum ersten Male knappe, rhapsodisch gehaltene Bruchstücke in der freien Form der Phantasie wie musikalische Einfälle des Augenblicks entgegentreten, er bisher aber nur Musikgedanken in geschlossenen Formen studirt hat, so ist ihm seine Aufgabe, die ihm hier bei deren Wiedergabe erwächst, nur dadurch begreiflich zu machen, dass ihm der Lehrer sowohl die Einzel-Partien wie auch das Ganze wiederholt vorspielt. Denn nur so wird der Schüler zu der Erkenntniss gelangen, dass auch in solchen scheinbar zusammenhanglosen Bruchstücken ein reichbewegtes musikalisches Leben pulsirt, sobald sich nur ihre phantastischen Formen in rechter Vortragsart zusammenschliessen, dass solche Formen ebenso künstlerische Berechtigung haben, wie die geschlossenen, und dass sie — richtig vorgetragen — von grosser musikalischer Wirkung sind.

Als No. 14 folgt nach der Fantasia ein breit ausgeführtes Rondo in Fdur, das (nach L. v. Köchel) am 10. Juni 1786 in Wien als selbständiges Tonstück componirt worden ist.

Sein Anfang lautet:



Ein späterer Herausgeber — nicht Mozart — hat es einer von demselben zweisätzig hinterlassenen Sonate (No. 26 der Neuausgabe) als Finale angehängt. Allein da es von Mozart als selbständiges Stück komponirt worden ist und weder hinsichtlich seines Styls, noch in Bezug auf den seine Ausführung bedingenden Schwierigkeitsgrad zu jenen beiden Sonaten-Sätzen passt, so forderte es die Pietät gegen Mozart, es aus jener Verbindung zu lösen und wiederum selbständig hinzustellen, wie es vom Meister gedacht ist.

In dem Rondo waltet, veranlasst durch die eingeschobenen Zwischensätze, eine reichere Modulation, als dies in den bisher studirten Sonatenformen der Fall war. Auf diesen Punkt ist deshalb beim Studium der Blick des Schülers hinzulenken und zwar am praktischsten dadurch, dass ihm ein genauer Ueberblick über den Aufbau der Formverhältnisse des Rondos gegeben wird. Eine erhebliche Schwierigkeit wird dem Schüler aber noch erwachsen, wenn es gilt, die in der Neuausgabe im Satze N auftretende, thematisch ausgeführte Kadenz zu wirkungsvoller Wiedergabe zu bringen. Um ihn dazu zu befähigen, giebt es nur ein Mittel: der Lehrer muss ihm eine genaue Analyse von dem Aufbau ihrer Stimmen-Eintritte geben und mit ihm den thematischen Inhalt der Stimmen eingehend verfolgen. Einzelhändiges Studiren unter strenger Beobachtung des vorgeschriebenen Fingersatzes, und beim Zusammenspiel beider Hände die hinzutretende dynamische Belebung des Vortrags werden alsdann des Weiteren dazu beitragen, dass er schliesslich auch diese Schwierigkeit siegreich überwindet.

Auch der letzte Satz P des Rondos bietet bezüglich der Klanggebung eine neue Schwierigkeit dar. Nur wenn man es vermag, die kontrapunktirende Bassstimme mittels zartem Druckspiel auszuführen, wird es gelingen, die akustischen Hindernisse zu überwinden, die sich einer schönen Klanggebung in der rauhen Bassregion entgegenstellen.

Die nachfolgende Sonate in Cdur mit folgendem Anfang:



ist vielleicht eine der ältesten durch Druck veröffentlichten Jugendarbeiten Mozart's. Da der musikalische Inhalt keiner ihrer drei Sätze bedeutend genug ist, um ein besonderes Studium zu rechtfertigen, so wird es genügen,

sie mit dem Schüler als Uebung im Vomblattspiel durchzunehmen.

Die darauf unter No. 16 erscheinende Sonate mit folgendem Anfang:



erfreute sich von jeher grosser Beliebtheit bei Alt und Jung, und zwar mit Recht! denn alle drei Sätze derselben bieten nach Form und Inhalt Vollendetes dar. Sie ist (nach L. v. Köchel) 1779 komponirt und erschien zuerst unter den als Op. 6 veröffentlichten drei Sonaten.

An die Spitze des I. Allegros hat Mozart ein Doppel-Thema mit Parallelsatz gestellt (siehe A und B in der Neuausgabe). Ein modulirender Uebergangssatz mit rauschendem Figurenwerk folgt. Daran schliesst sich das als 16taktige Periode gebildete gesangreiche Gegenthema, dem noch drei unter einander kontrastirende Schlusssätze nachfolgen, sodass der I. Theil breit abgeschlossen wird.

Die Durchführung im II. Theile ist verhältnissmässig kurz gehalten.

Der III. Theil ist inhaltlich Repetition des I. und unterscheidet sich von diesem nur hinsichtlich der Modulation.

Das gesangreiche Adagio mit seiner feinen Rhythmik und seinem ornamentalen Zierrath wird dem Schüler anfangs etwas Mühe bereiten, da es schwieriger und umfangreicher ist, als alle bisher von ihm studirten langsamen Sätze. Doch wird ihm die sorgfältige Darstellung aller Einzelheiten in der Neuausgabe beim Studiren sehr zu statten kommen, sodass ein Misserfolg nicht zu befürchten ist.

Das Finale tritt in den weiten Formverhältnissen der Sonatenform auf, in der Sätze voll rauschenden Figurenwerks mit solchen in gesangartiger Setzart abwechseln. Das Ganze ist voller Feuer und Leben und trägt einen festlich fröhlichen Charakter; auch bringt der II. Theil eine interessante und abwechslungsreiche Durchführung, sodass der Schüler durch ein fleissiges Studium nicht nur nach technischer, sondern auch nach musikalischer Seite hin eine bedeutende Steigerung seiner Fähigkeiten erfahren wird.

Der als No. 17 auftretende Variationen-Cyklus ist eine freie Uebertragung vom Finale des Adur-Quintetts für Klarinette und Streichquartett, welches Mozart im September 1789 zu Wien für den vorzüglichen Klarinett-Virtuosen A. Stadler komponirt hat. Da dasselbe im Konzert für den Pensionsfonds der Tonkünstler (in Wien) am 22. Dezember 1789, worin es zuerst zur Aufführung gelangte, sich eines ausserordentlichen Beifalls zu erfreuen hatte, so mag dies Veranlassung gewesen sein, das Finale, dessen Anfang lautet:



als „Uebertragung für Klavier" herauszugeben. Von wem die Uebertragung herrührt, konnte der Herausgeber nicht ermitteln, glaubt aber gegen die Annahme, dass Mozart selbst sie abgefasst habe, energisch Protest erheben zu müssen. Denn die Lesart, in der selbige bis auf den heutigen Tag von allen bisherigen Ausgaben verbreitet worden, wimmelt von Fehlern aller Arten. Und man muss sich nur darüber verwundern, dass deren Verbreitung bisher unbeanstandet geschehen konnte und dass noch Niemandem ein Zweifel an der Echtheit dieses Machwerks beigekommen! Ein Vergleich mit dem Original würde sofort offenbart haben, dass darin wesentliche Verunstaltungen der Melodie, falsche Stimmführung, schlechte Bässe, veränderter Rhythmus u. s. w. den guten Namen Mozart's schänden. Dem Herausgeber erwuchs aus dem Angeführten deshalb die Ehrenpflicht, alle diese Verballhornungen aus der Uebertragung zu entfernen und nach der Partitur der Gesammt-Ausgabe von Mozart's Werken zu berichtigen.

Nun könnte vielleicht Jemand die Frage aufwerfen: Warum ist denn die „Uebertragung" überhaupt unter die „Original-Klavierwerke" aufgenommen worden? Als Antwort darauf diene Folgendes: In einem Quintett haben die Einzelstimmen nach Führung und Ausbildung eine grössere Selbständigkeit, als dies in der üblichen Setzart für Klavier der Fall zu sein pflegt. Die konventionellen Klavierfiguren treten somit in den Hintergrund und neue Kontrapunkte, Passagen und Spielarten, wie sie den Streichinstrumenten und der Klarinette eigen sind, treten an deren Stelle. Damit erwachsen aber dem Klavierspieler ganz neue Aufgaben und jede Variation führt ihm interessantere vor. Mithin wird deren Studium den Schüler sowohl nach technischer wie musikalischer Seite hin auf's Vielseitigste fördern, seine Fähigkeit im Erfassen von Stimmenkombinationen steigern, seiner musikalischen Ausbildung neue Gesichtspunkte erschliessen und seiner klavieristischen Vortragskunst grössere deklamatorische Freiheit und Ausdrucksfähigkeit verleihen. —

Als No. 18 folgt die frische Cdur-Sonate:



die (nach L. v. Köchel) 1778 komponirt worden ist.

Ihr erster Allegro-Satz hat einen glänzend festlichen Charakter, und Vieles darin gemahnt an Orchesterklang. Dies mag des Schülers Phantasie anregen, sich bald glänzende Gänge der Violinen, bald singende Melodien der Holzblas-Instrumente vorzustellen und sie deren Spielart und Klangcharakter gemäss wiederzugeben, bald auch das Forte des vollen Orchesters durch Pedalwirkung nachzuahmen.

Das ausdrucksvolle Andante führt ein gesangartiges Thema in immer reicher auftretenden Ausschmückungen vor, nur unterbrochen von den Zwischensätzen C und E, die als Kontraste aufzufassen sind und daher eine geringe Beschleunigung des Tempos erheischen werden. Im Satze B bei c) müssen die kleinen Noten nicht als kurze Vorschläge gespielt werden (wie alle neueren Ausgaben es durch willkürlich hinzugefügte Bogen fordern), sondern sich wie Nachschläge rhythmisch mit dem vorangehenden Durchgang als Tonrepetition verschmelzen, sonst erscheint der terzweis fallende Melodieschritt verzerrt und unwirksam.

Im Satze F bei f) war im Originale die Melodie wegen Unzulänglichkeit der damaligen Klaviere corrumpirt weitergeführt worden; die Neuausgabe hat sie nach Analogie der vier Takte vorher stehenden Bassstelle berichtigt.

Das Rondo bietet dem Schüler durch den ausgedehnten Aufbau seiner Formverhältnisse günstige Gelegenheit zur Uebung im Vortrage von Kontrasten, die jedoch als ein wirkungsvolles Ganzes zusammengefasst sein wollen und nicht als zusammenhanglose Einzelheiten erscheinen dürfen. Das Rondothema selbst erfordert in den Sätzen A, F und K einen graziösen, im Satze O aber einen ruhigen Vortrag. Die Sätze B und N müssen mit Aufschwung, die Passagen der Sätze C und H rauschend, die Sätze D, G und I etwas launig gespielt werden.

Noch sei bemerkt, dass sich im Satze G bei f) in allen Ausgaben ein sehr übler Fehler im Bass vorfand; er ist in der Neuausgabe nach der analogen Stelle (acht Takte vorher) richtig gestellt worden. —

Die als No. 19 folgende Sonate in Adur, deren Komposition (nach L. v. Köchel in das Jahr 1779 fällt, hat durch die eigenartige Zusammenstellung ihrer Sätze ein besonderes Gepräge erhalten. Statt des üblichen Allegro in Sonatenform hat Mozart einen Variationen-Cyklus an die Spitze der Sonate gestellt. Ein lieblich graziöses Andante-Thema wird mit sechs Veränderungen vorgeführt. Var. II bilde beim Vortrage den Höhepunkt der ersten Gruppe. Var. III und IV sind als Kontraste zu einander aufzufassen. Var. V tritt als ausdrucksvoller Adagio-Gesang mit reichem Arabesken-Schmuck auf, dem sich als Schluss-Variation ein lustiges Allegro mit rauschendem Passagenwerk anschliesst.

Als zweites Tonstück lässt der Meister ein breit ausgeführtes Menuetto mit Trio folgen. Letzteres, gegenüber dem Menuetto ein ermässigtes Tempo beim Vortrage erfordernd, werde wiegend und singend wie ein anmuthiger Reigen ausgeführt.

Als Schlussstück der Sonate erscheint ein Türkischer Marsch. Dieser muss wohl in munterer Schrittart, aber nicht schnell, und sein Begleitungs-Motiv nicht nebensächlich, sondern straff vorgetragen werden, weil dadurch das Eigenartige des orientalischen Marsch-Charakters auszuprägen ist. Glänzend, wie Tuttis, müssen die Sätze C, G und K klingen, was besonders durch die kurz und schlagartig auszuführenden Arpeggien, die die Janitschaaren-Musik repräsentiren, zu bewirken ist. Die Sätze D, E und F müssen rauschend im Passagenwerk behandelt werden. Kräftig und vollklingend (bis auf sechs Takte, die mit piano bezeichnet sind) ist die Coda zu spielen, scharf rhythmisirt der verlängerte Schluss unter N.

Die als No. 20 auftretende Sonate in Bdur mit dem etwas verschnörkelten Thema des Anfangs:



ist (nach L. v. Köchel's Angabe) 1777 komponirt und gehört zu jenen sechs Sonaten, welche der jugendliche Mozart auf seiner Pariser Reise mit sich führte und vielfach vortrug. Das beginnende Allegro muss nach den metrischen Schweregesetzen des 4/8 Takts gespielt werden und verlangt einen netten, sauberen Vortrag, damit seine rhythmischen Feinheiten und vielfach an beide Hände im Nacheinander vertheilten Tongedanken richtig zur Geltung kommen. Dasselbe gilt auch von dem anmuthvollen Andante amoroso, dessen Vortrag jedoch im Allgemeinen mehr singend zu halten ist.

In dem von verklärter Heiterkeit wiederstrahlenden Rondo ist dem Spieler eine sehr dankbare Aufgabe gestellt, denn schöne Themen voll melodischer Frische, ausgestattet mit rhythmischen und harmonischen Feinheiten und untermischt mit zierlichen, zu-

weilen auch brillanten Spielfiguren und launigen Einfällen wechseln darin in anmuthigster Weise ab.

Unter No. 21 wird ein wundervoller Variationen-Cyklus vorgeführt über das Thema: „Salve tu, Domine“. Mozart spielte ihn zum ersten Male in einem eigenen Konzert am 22. März 1783 in Gegenwart Sr. Maj. des Kaisers Joseph II. und errang damit rauschenden Beifall. Das Thema entnahm er einer damals in Wien beliebten Oper „Die Philosophen“ von G. Paisiello. In den ersten drei Veränderungen wird dasselbe in reicher Figuration vorgeführt. Die IV. Var. schlägt einen klagenden Ton im Minore an, hat Adagio-Charakter, wird thematisch frei entwickelt und sodann durch einen Uebergang mit der nächsten Variation verbunden. Diese stellt das einfache Thema unter und über getrillerte Orgelpunkte und führt wiederum mittels eines Uebergangs hinein in die Schluss-Variation. In glänzender Figuration, die Melodie auf deren Spitzen hin- und herwiegend, rauscht sie einher, in reicher Modulation einmündend in eine Fermate auf dem Quartsext-Akkorde. Alsdann entwickelt eine „freie Kadenz“ ein wahres Feuerwerk brillanter Passagen, abschliessend mit einer Triller-Fermate über dem Dominantsept-Akkorde. Darauf nimmt Mozart Motive des I. Thema-Theils und bildet daraus eine einfach gehaltene Coda, in welcher das Ganze in beruhigter Stimmung ausklingt.

Für das Studium sei bemerkt, dass die technische Wiedergabe der Var. II, V und VI ihre Schwierigkeiten hat und an die Leistungsfähigkeit des Schülers ziemlich hohe Ansprüche stellt. Daneben ist aber auch darnach zu streben, dass Tongebung wie Dynamik dazu beitragen, die technische Leistung zu lebendigen und farbenreichen Stimmungsbildern zu gestalten und jeder einzelnen Variation einen anderen Charakter aufzuprägen. Wird dies Alles beim Studium im Auge behalten, so wird der Schüler grossen Gewinn und Nutzen daraus ziehen für seine weitere klavieristische Ausbildung.

Den Schluss des II. Bandes der Neuausgabe bildet die beliebte Sonate in D dur:



die Mozart 1778 zu Mannheim komponirt hat.

In ihrem I. Satze, einem „Allegro con spirito“, das in Sonatenform auftritt, herrscht eine festlich freudige Stimmung vor. Sein I. Theil zeigt knappe Sätze; der II. bringt eine breit angelegte Durchführung, in der das Ganze kulminirt, sowohl nach Seiten des Technischen wie des Musikalischen. Der III. Theil bringt nicht die übliche Repetition des Inhalts vom I. Theil, sondern beginnt sogleich mit dem Seitenthema, sodass vorläufig das Hauptthema mit dem sich anschliessenden Uebergangssatze ausfüllt. Dafür tritt das Hauptthema hinter der dem Seitenthema angefügten I. Schlussgruppe auf, wird durch einen Anhang erweitert, und schliesslich wird das Allegro mit dem Schlusssatze des I. Theils (transponirt in die Tonika) zu Ende geführt. Beim Studiren ist dieser abweichenden Gestaltung der Sonatenform Beachtung zu schenken, damit die Themen nach ihrer Bedeutung in das rechte Licht gerückt werden.

Das ausdrucksvolle Andante ist auch in Sonatenform ausgeführt, jedoch ohne „Durchführung“. Dafür treten die wiederholten Sätze mit interessanten Veränderungen auf, die beim Studium eine sorgfältige rhythmische Ausführung beanspruchen werden.

Helle Freude strahlt aus den Themen des breit ausgeführten Finale, das formell als ein Mischling von Sonaten- und Rondoform anzusehen ist. Sehr schön und gesangreich ist das Seitenthema; glänzend sind die Schluss-Sätze, kunstreich die Durchführung, interessant die Rückgänge zum Hauptthema.

An der gutmusikalischen Wiedergabe all dieser Schönheiten versuche der Schüler seine Kräfte. Denn dies Finale wird zu einem sicheren Prüfstein werden für den jeweiligen Standpunkt seines Könnens und Gestaltungsvermögens. Fällt seine Leistung befriedigend aus, dann Heil ihm! Er zählt dann zu den „Musikalischen“ und kann mit Zuversicht hoffen, dass ihm — fleissiges Weiterstudiren vorausgesetzt — auch die grösseren Klavierwerke Mozart's zugänglich sein werden.

(Schluss folgt.)



Peter Cornelius.

Vortrag, gehalten im Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung.)

Cornelius hatte sich auf Anrathen der Freunde um die Dirigentenstelle der Mainzer Liedertafel beworben, und reiste von Mainz nach Wallerfangen bei Saarlouis zum Besuch des ihm verwandten Notar Schily. Und hier öffneten sich die Knospen, die in seiner Seele durch die Weimarer Eindrücke gezeitigt, zu herrlicher Blüthe. Er berichtet es wieder selbst, es ist der Schluss seiner Autobiographie: „Heute schliesse ich diese allzu lang gewordene Skizze nur noch mit dem Moment, wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tons und der Sprache zuerst in der höchst zerbrechlichen Schaale meines Gemüths zu lieblichem Bunde vereinigten.

„Weit, weit von Weimar finde ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt, an einem kleinen Strom —, ein Nebenfluss, wie ich eben ein — Nebenmensch bin. Da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich dann später, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht grösser sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben liess. Der Dichter in mir war, wie ich erzählte, unter grossen Wehen geboren, der Musiker war ein Angstkind von jeher. Da kam aber nun das Glückskind, das von Beiden das Beste hatte und mit freiem, künstlerischem Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Opus 1 war da." — —

Einige Reiseunterbrechungen abgerechnet, blieb Weimar für sechs Jahre die Heimath unseres Künstlers. Liszt stand ihm treulich zur Seite, der Sorge für das tägliche Leben wurde durch Stunden und Uebersetzungen gesteuert, die freie Zeit aber eifrig mit musikalischen Arbeiten und dem Komponiren des selbstgedichteten Librettos zu seiner Oper „Der Barbier von Bagdad" ausgefüllt. Als die Oper vollendet, studirte Liszt sie ein, ihre erste Aufführung gab aber den Anhängern der alten Schule, an deren Spitze Dingelstedt, der Intendant des Hoftheaters stand, die lang gesuchte Gelegenheit, ihrem geheimen Groll gegen die „Liszt-Gemeinde" Ausdruck zu geben. Um Liszt zu treffen, der die Aufführung der Oper betrieben und sie einstudirte, musste Cornelius als Opfer fallen — man zischte die Oper aus. — Für Cornelius' Liebenswürdigkeit ist es bezeichnend, dass er sich trotz des Fiasko seine gute Laune nicht verderben liess, er hatte Lust an seinem Werke gehabt und wollte sich die Freude daran nicht nehmen lassen, die Beifallsspenden des kleinen Kreises der Gesinnungsgenossen genügten ihm. Aber Liszt war tiefer empört; er durchschaute, dass der Skandal ihm galt und legte am anderen Tage sein Amt als Hofkapellmeister nieder. Nun war der Schreck gross; man suchte durch Huldigungen für ihn und Cornelius die Sache auszugleichen, — zwei Tage nach der Aufführung wurde Cornelius bei Gelegenheit eines Prologs, den er zur Beethovenfeier der Hofkapelle gedichtet hatte, im Theater Gegenstand stürmischer Ovationen. — Man brachte Liszt einen Fackelzug, man machte von höchster Stelle das Anerbieten, dass man, um ihn zu halten, den Intendanten gehen lassen wolle —, aber Liszt blieb fest, er dirigirte nur noch die Hofkonzerte und gab seinen festen Wohnsitz in Weimar auf. — Cornelius schildert die Ereignisse dieser Tage (Dezember 1858) an Schwester Susanne:

„Mein Werk wurde vor vollem Hause gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeiten des Werkes eine ausgezeichnete, vortreffliche.

Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht gehörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Zischen gleich von Anfang dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohlorganisirte, zweckmässig vertheilte. Sie hemmte den Humor der Künstler, konnte aber auf die Trefflichkeit der Aufführung keinen schädlichen Einfluss üben.

Am Schluss erhob sich ein Kampf von 10 Minuten.

Der Grossherzog hatte anhaltend applaudirt. Zuletzt applaudirte Liszt und das ganze Orchester, Frau von Milde riss mich hinaus auf die Bühne.

Liebe Susanne, von nun an bin ich ein Künstler, der auch in weiteren Kreisen genannt werden wird. Mit einem kräftigen Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Athemzug werde ich mit begeistertem Fleiss meine Bahn fortsetzen.

Meine Ausbeute von Erfahrungen ist eine reiche, glänzende, nach diesem einen Abend. Bald bin ich an einem zweiten Werk. Diesmal an einem hochernsten, pathetischen. Die Künstler alle nehmen enthusiastisch für mich Parthei. Liszt handelt unvergleich an mir. Möchten doch auch nur alle, die sich für mich interessiren, mit Leib und Leben für diesen Mann einstehen, welcher der Bannerträger einer neuen Zeit ist." —

— Zwei Tage später fährt Cornelius an dem Briefe fort: „Ich ging nach den so kurz verflossenen Ereignissen mit getheilter Erwartung in's Theater, Ich hatte in meinem Prolog entschieden auf Liszt hingewiesen. Was aber auch kommen mochte, denn die Opposition ist nicht auf mich, sondern auf ihn gemünzt, wollte ich diesmal mich nicht unsichtbar machen. Ich ging wie gewöhnlich in's Parquet, setzte mich in die vorderste Reihe.

Die ersten Takte zur Ouvertüre „Der Weihe des Hauses" ertönen, sie brechen ab, der Vorhang hebt sich und Milde spricht meinen Prolog zu Beethoven's Geburtstagsfeier, mit schöner männlicher Haltung, mit eindringender Begeisterung Schon die Mitte der Rede unterbricht lebhafter Applaus, meine Bekannten klopfen mir auf die Schulter, strecken die Hände nach mir aus, zum Schluss, höre

ich anhaltenden Applaus und erwarte mit ruhiger Befriedigung, dass Milde hervortritt, man eilt aber in's Parquet mich zu holen, ich beeile mich hinauf zu gehen, werfe Hut und Handschuhe weg, bin glücklicherweise im Frack und trete mit Milde vor ein grosses, begeistert applaudirendes Publikum. Das sind merkwürdige Tage, nicht wahr, Sannchen!" — —

Durch Liszt's Fortgang von Weimar wurde auch zugleich Cornelius' Lebensschifflein verschlagen. Er wandte sich nach Wien und die 5 Jahre, die er dort, einige kurze Unterbrechungen abgerechnet, zubrachte, waren die sorgenvollsten seines Lebens, mit Perioden tiefster Muthlosigkeit angefüllt. — Er litt oft Mangel am Nothwendigsten, aber —, er verstand auch absolut nicht zu rechnen oder sich einzurichten; er verbrauchte eben erhaltenes Unterrichtshonorar, das für Monate ausreichen sollte, oft für irgend eine Liebhaberei, für ein ihn interessirendes Buch oder Manuskript; er gab — unbekümmert um sich selbst — an Bittende —; dann aber fehlte ihm der Freundeskreis —, erst mit Wagners Erscheinen in Wien, der dort im Jahre 1861 seinen Lohengrin zum ersten Mal selbst hörte, dann öfter wiederkehrte, Konzerte dirigirte, seinen Tristan, für den sich Cornelius auf's Höchste begeisterte, einstudirte, begann für ihn wieder eine bessere Zeit. Cornelius schloss sich Wagner auf's innigste an, sein Muth wurde gehoben und lebhafter regte seine Künstlerseele wieder ihre Schwingen. — Ein Brief Wagner's aus dieser Zeit ist bezeichnend für den beiderseitigen Verkehr, er schreibt: „Peter! Hör! Mittwoch am 5. Februar abends lese ich in Mainz bei Schotts die Meistersinger vor. — Du hast keine Ahnung, was das ist, was es mir ist und was es meinen Freunden sein wird.

Du musst an dem Abend dabei sein.

Lass Dir sogleich von Standhartner in meinem Namen das zur Reise nöthige Geld vorschiessen. In Mainz erstatte ich Dir dieses und was Du zur Rückreise nach Wien brauchst, wieder.

Dies ausgemacht. Ich hab' schon mehr Geld schlechter vertrödelt: Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben.

Fürchte keine Strapaze: es wird, glaub' mir, ein heiliger Abend, der Dich Alles vergessen lässt. Also — Du kommst!

Wenn nicht, bist Du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein „guter Kerl" und ich nenne Dich wieder Sie!

Adio, Dein R. W."

Und Cornelius machte bei strengster Winterkälte die Reise von Wien nach Mainz, kam pünktlich am 5. an, von Wagner mit stürmischer Freude begrüsst und reiste am nächsten Tage wieder zurück. Und unterwegs — so recht bezeichnend für ihn —, schenkte er ohne Besinnen einer alten frierenden Frau seine Reisedecke.

In diese Wiener Zeit fällt die Komposition von Cornelius' zweiter Oper, „Der Cid"; — sie war beinah vollendet —, unser Künstler litt gerade einmal wieder bittere Noth —, da kam eine Botschaft von Wagner, der inzwischen von König Ludwig nach München berufen war und sofort des Freundes gedachte; — sie lautete:

Lieber Peter! Im besonderen Auftrage S. M. Ludwig II. von Bayern habe ich Dich aufzufordern, sobald Du kannst, nach München überzusiedeln, dort Deiner Kunst zu leben, der besonderen Aufträge des Königs gewärtig und mir, Deinem Freunde, als Freund behülflich zu sein. Dir ist vom Tage Deiner Ankunft ein jährlicher Gehalt von 1000 Gulden aus der Kabinettskasse S. M. angewiesen. — Von Herzen, Dein Freund R. W., München, 7. Oktober 1864." — —

(Fortsetzung folgt).

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Justizrath Dr. Röntsch in Leipzig macht Folgendes bekannt: „Im Namen der Erben der verstorbenen Frau Dr. Clara Schumann geb. Wiek erkläre ich hiermit, dass dieselben sich, auf Grund des Gesetzes vom 11. Juli 1870, alle Eigenthumsrechte auf die Werke der Verstorbenen, insbesondere auf ihre Briefe, vorbehalten."

— Die Musikhandlung von C. F. Schmidt in Heilbronn veröffentlicht soeben die Kataloge antiquarischer Bücher und Musikalien, No. 270 und 271. Dieselben führen seltene ältere Werke, Partituren, Klavierauszüge mit Text, Lieder mit Instrumentalbegleitung u. a. m. Die Preise sind mässig. Die Verlagshandlung stellt Interessenten die Kataloge gern gratis zur Verfügung.

— Die Festspiele in Bayreuth wurden am 19. Aug. mit einer Aufführung des „Parsifal" beschlossen. Gegen 6000 Besucher waren während des Verlaufes der Festspiele gezählt worden.

— In Chicago wurde ein Beethoven-Denkmal enthüllt, nach dessen Enthüllung man erst entdeckte, wie fahrlässig mit dessen Herstellung zu Werke gegangen worden war. Nicht nur war von den 16 Noten eines Symphoniethemas die Hälfte falsch, es befanden sich weiter auch noch zwei orthographische Fehler in den 10 Worten der Inschrift.

— Der Papst wird demnächst ein Rundschreiben an die Bischöfe erlassen, welches sich gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik im allgemeinen und gegen gewisse Komponisten im besonderen richtet. Zu den Letzteren werden u. A. auch Haydn und Mozart gerechnet, deren geistliche Werke, weil zu pompös (!), als unkirchlich von den Kirchenmusiken ausgeschlossen werden sollen. Ob dieses Rundschreiben auf die ähnlichen Bestrebungen der vor einiger Zeit in Rom gegründeten Gesellschaft „Gregor der Grosse" zurückzuführen ist, wissen wir nicht, doch scheint es so.

— Ein eigenartiges Preisausschreiben für deutsche Hausmusik erlässt die bekannte illustrirte Familienzeitschrift „Zur guten Stunde" in ihrem neuesten Hefte (Berlin W., Deutsches Verlagshaus Bong & Co.), um dem künstlerischen Schaffen auf diesem Gebiete eine neue Anregung zu geben. Zwei originelle Themata sind zur Bearbeitung ge-

stellt und zwar, 1. „Eine Rheinfahrt", 2. „Eine Donaufahrt". Für die beste Lösung einer jeden dieser beiden Aufgaben ist je ein Preis von 300 Mark in Baar ausgesetzt. Die eingesandten Arbeiten sollen bisher unveröffentlichte Original-Kompositionen deutscher Tondichter sein. Für mittlere Klavierspieltechnik berechnet, müssen sie die Eigenthümlichkeiten der genannten Flüsse, wie sie im Volksbewusstsein leben, durch eine charakteristische Musik illustriren und zwar in Original-Melodien, während Potpourris gänzlich ausgeschlossen sind. Dagegen sind Anklänge an Volkslieder erlaubt, sofern diese nicht als herrschende Melodien, sondern nur als Episoden auftreten. Die mit einem Motto versehenen Arbeiten sind unter Beifügung eines mit demselben Motto bezeichneten verschlossenen Converts, welches die Adresse des Verfassers enthält, bis zum 1. November d. J. an die Redaktion „Zur guten Stunde" Berlin W. 57, einzureichen. Die Entscheidung erfolgt bis zum 1. Januar 1898.

— Vom **Dresdener Tonkünstlerverein** ging uns der Bericht über sein 43. Vereinsjahr zu. Der Verein war dem letzten Jahre mit grossen Befürchtungen entgegengegangen; durch die Anordnung der Gen.-Direktion der Königl. Kapelle und des Hoftheaters, an allen Tagen Opernaufführungen zu veranstalten, fürchtete er an der Durchführung seiner künstlerischen Ziele behindert zu sein; die Möglichkeit lag nahe, dass die grösseren Anstrengungen der Mitglieder der Königl. Kapelle sie in ihrer Mitwirkung bei den Vereinsabenden hindern würden, ja, dass die Musikabende überhaupt in Frage standen. Durch das wohlwollende Zugeständniss des Herrn Gen.-Direktors, Grafen von Seebach, am Freitag nur kleine Opern aufzuführen und durch die opferfreudige Kunstliebe, welche alle Vereinsmitglieder beseelt, sind die gefürchteten Verlegenheiten jedoch nicht eingetroffen, im Gegentheil, haben alle Künstler durch ihre Hingabe die enge Zusammengehörigkeit bezeugt und es dem Vorstand ermöglicht, die in Aussicht genommenen Aufführungen zur That werden zu lassen. — Die Chronik des Vereins beklagt u. a. den Tod ihres Ehrenmitgliedes Dr. Joh. Brahms, dem am 30. April eine Gedächtnissfeier gewidmet wurde, bei welcher sein Trio op. 8 und das Sextett op. 18 aufgeführt wurden. Herr Kammersänger Perron und Herr Hofschauspieler Wiecke unterstützten die Feier. Am 26. Februar wurde Schubert's 100jähriger Geburtstag festlich begangen, Herr Kammersänger Scheidemantel sang an dem Abend eine Reihe Schubert'scher Lieder. Der Verein hatte im Ganzen 4 Aufführungs- und 12 Uebungsabende. Unter den aufgeführten Neuheiten sind ein Trio von Dvorák, eine Sonate für Klavier und Violine von Alexander Wolf, eine ebensolche von Heinrich 24. Prinz Reuss, Variationen für 2 Klaviere von Hermann Scholtz und Lieder für Tenor von Richard Hering hervorzuheben. Die Gesammt-Mitgliederzahl des Vereins beträgt zur Zeit 695.

— Das **Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden**, Direktor Herr Hofrath Professor **Eugen Krantz**, hatte im abgelaufenen, dem 41. Studienjahre, eine Gesammtfrequenz von 1007 Schülern und Schülerinnen, von denen auf Dresden allein 441, auf das übrige Sachsen 229 entfallen. Zu dem Rest der nicht Sachsen angehörenden Staaten entsendeten England und Amerika allein über 100 Schüler, Russland 24, ein vollgültiger Beweis für den weitgehenden Ruf, den sich das Konservatorium erobert hat. Einer grossen Reihe von Schülern konnte in den Schlussprüfungen das Zeugniss der Reife ertheilt werden, Preiszeugnisse erhielten 3 Schüler, während 16 andere durch öffentliche Belobigungen ausgezeichnet wurden. Bei der Schlussprüfung am 26. März war S. M. der König anwesend und ertheilte bei dieser Gelegenheit Herrn Kammermusikus Biehring den Titel als Kammervirtuos, während Herr Kammermusikus Tränkner den Albrechtsorden II. Klasse erhielt. Die Zahl der Aufführungen erreichte im letzten Jahre die Höhe von 52. Darunter sind eine Festaufführung zum Geburtstag des Königs und zwei Konzerte zu wohlthätigen Zwecken bemerkenswerth, letztere gestalteten sich zugleich zu einer Löwe- und einer Schubert-Feier. Die Chorklasse betheiligte sich an der grossen geistlichen Musikaufführung zur 50jährigen Jubelfeier des Pestalozzi-Stiftes in der Frauenkirche. — Der Jahresbericht ist eingeleitet durch eine kurze Abhandlung des Herrn Professor Rischbieter: „Ueber ganze und halbe Tonstufen".

— Aus dem 13. Jahresbericht des **Grossherzoglichen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe**, welches unter dem Protektorat I. K. H. der Grossherzogin Luise von Baden steht und von Herrn Professor **Heinrich Ordenstein** geleitet wird, lesen wir, dass die Anstalt im letzten Schuljahre von 548 Zöglingen besucht war. Die hohe Protektorin der Anstalt gewährte an unbemittelte, begabte Schüler wieder reiche Stipendien, von dem Hoftheater und der Kapelle des Hoforchesters wurden den Schülern ermässigte Eintrittspreise und eine grosse Zahl Freibillets gewährt, ausserdem erhielt die Anstalt von anderen Freunden und Gönnern zahlreiche Geschenke, wofür warmer Dank im Bericht ausgesprochen wird. Zum 70. Geburtstage des Grossherzogs überreichte der Direktor dem Landesfürsten eine künstlerisch ausgestattete Widmungstafel, ebenso wurde die Zentenarfeier Kaiser Wilhelm I. durch eine Festaufführung im Konzertsaale festlich begangen. Ausser dieser fanden im Laufe des Jahres 18 Vortragsübungen in der Anstalt selbst und 9 öffentliche Prüfungen im Saale des Museums statt.

— Die Weltfirma **Steinway & Sons** ist in eine **Aktiengesellschaft** mit 125 Millionen Mark Aktienkapital umgewandelt worden. Aus der enormen Höhe des Letzteren ist sehr leicht ein richtiger Schluss auf den Werth und die Bedeutung dieser Pianofortefabrik zu ziehen.

Heringsdorf, 17. August. Die Herren **Marquis Francisco de Souza** (Bariton) und **Alfred Rittershaus** (Tenor) veranstalteten hier am 15. August einen Opern-Abend, der den geräumigen Saal des Kurhauses bis auf den letzten Platz gefüllt hatte und als ein Ereigniss der Saison gelten konnte. Herr de Souza trat als Gast zu wiederholten Malen im Berliner Hofoperntheater auf

und errang sich durch seine phänomenale Stimme und seine temperamentvolle Darstellung die Gunst des grossstädtischen Publikums schon nach dem ersten Auftreten. Auch hier war der Erfolg ein ganz gewaltiger. Die mächtige, urgesunde Stimme, die musterhafte Aussprache, der charakteristische Ausdruck und der feurige Vortrag entfesselten Stürme des Beifalls. Er sang Stücke von Leoncavallo, Verdi, Wagner und Bizet. In einer Koloratur-Arie aus seiner Oper: „Ribatejo“ (jenseits des Tajo) lernte ich Herrn de Souza auch als Komponisten kennen. Die Arie ist im Stile Bizet's gehalten, edel melodiös, sehr charakteristisch und wird sich auf der Bühne gewiss wirksam erweisen. Herr Alfred Rittershaus gastirt seit fünf Jahren in Italien und ist gegenwärtig Mitglied des Königl. San Carlo-Theaters in Neapel. Seine Stimme erwies sich anfangs etwas spröde, aber mit jedem neuen Stücke wurde sie biegsamer und inniger und erreichte den Höhepunkt des Ausdrucks in dem poetisch verklärten Vortrag eines Liedes von Pache „Giess in meine Seele deine“ und in Wagner's Erzählung vom Gral. Auch die Bekanntschaft mit einer Arie aus der Oper „Talmah“ des Violinvirtuosen Henry Berény vermittelte uns Herr Rittershaus. Die Arie ist voll dramatischen Lebens, feiner harmonischer Wendungen und treffenden Ausdrucks, Eigenschaften, die auch in einem Trio desselben Komponisten für Gesang, Violine und Klavier, welches er früher in einem Wohlthätigkeits - Konzert zu Gehör brachte, zur Geltung gelangten. Emil Breslaur.

Bücher und Musikalien.

Ludwig Riemann: Populäre Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik. Braunschweig bei Friedrich Vieweg & Sohn. 1896.

Diese Arbeit bezweckt, wie der Verfasser in seinem Vorworte sagt, eine kurze Darstellung der Helmholtz'schen Theorien auf dem Gebiete der Obertöne, Kombinationstöne, Klangfarbe, Schwebungen, Konstruktion der Tonleitern und der Klangverwandschaft. Sie soll den Musikstudirenden und Freunden der Tonkunst, welche nicht Musse haben, das umfangreiche Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen“ von H. Helmholtz (aus gleichem Verlage) eingehend studiren zu können, dessen bahnbrechende Ideen im Auszug und populär dargestellt, wiedergeben, um das Verlangen und den Reiz nach diesem herrlichen Werk in grösserem Masse zu erhöhen. Weil der Verfasser, wie er weiter sagt, seine Arbeit vom rein musikalischen Standpunkt aus behandelt, was Helmholtz nicht gethan hat, und weil ein derartiges, rationelles kleineres Werk, auf die Musiktheorie zugeschnitten, noch nicht erschienen ist, glaubt er damit besonders den Konservatorien einen Dienst erwiesen zu haben.

Dies die Tendenz des Buches. Eine vortreffliche Idee, in den Theoriestunden der Konservatorien einen kleinen Helmholtz an der Hand zu haben, aus dem alle physikalischen und physiologischen Grundlagen zur Musikwissenschaft geschöpft werden können. — Der Verfasser geht auch mit Ernst und grossem Eifer daran, solches zu verwirklichen; bei dem Umfange von 154 Druckseiten aber, welchen dieses Buch fasst, scheint mir doch die Sache für diesen Zweck verfehlt zu sein. — Wenn aus diesem kleinen Werk noch ein viel kleineres, aus diesem populären, noch ein populäreres und pädagogisch gehalteneres entstünde, dann glaube ich, würde man einer Verwirklichung dieser Idee schon näher treten können. So aber, wo dies kleine Werk, als Auszug der bahnbrechenden Ideen Helmholtz's das Verlangen und den Reiz nach dem grossen erst geben soll, wird man entweder ganz zurückschrecken, oder aber sich lieber gleich den grossen Helmholtz anschaffen und vorher den kleinen ersparen.

Damit sollen keineswegs die Vorzüge, dieser „populären Akustik“ geschmälert werden. Wenn der Verfasser seine Arbeit auch nicht immer vom rein musikalischen Standpunkt aus behandelt und behandeln kann, trotzdem er dies vor Helmholtz voraus haben will, so sind doch Kapitel darin, welche Klavier-, Violin-, Orgelspielern und Sängern manches Wissenswerthe, nicht allein für Musiktheorie, sondern auch für eine praktische Ausführung in die Hand geben, und welche ich in einem noch kleineren Auszuge kaum vermissen möchte. Hierzu gehören die Abhandlungen über Klangfarbe, Klänge der Saiten, der Saiteninstrumente, der Flöten- und Zungenpfeifen, der Vokale u. a. m. Ueber andere Kapitel liesse sich manches für und wider sprechen, besonders über die Konstruktion der Tonleitern. Helmholtz, der grosse Forscher, in seiner exakten Wissenschaft bahnbrechend und unantastbar, zeigt doch auf dem Gebiete der Aesthetik menschliche Schwächen, besonders wenn die musikalische Bildung ihn im Stich lässt. So hat er sich in der von ihm nach griechischem Muster gegebenen 5 Formen der urältesten, fünfstufigen Tonleiter der Chinesen und Gälen entschieden geirrt. Es giebt nur eine Form, die ohne Quarte und Septime, alle übrigen, welche getreu nach Helmholtz auch hier angegeben sind, lassen sich auf diese eine zurückführen.*) Auch in der Konstruktion der modernen Molltonleitern hat man jetzt durch das Prinzip der dualen Entwicklung eines Ton- und Harmoniesystems — nach A. von Oettingen — neuere Bahnen eingeschlagen.

Im ganzen ist dieser erste Versuch, eine populäre Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik für Konservatorien zu geben, freundlich zu begrüssen und nicht unbeachtet zu lassen. Er wird als Anregung zu weiteren Versuchen den Weg zum Gelingen ebenen helfen.

Prof. Herm. Schröder.

*) Näheres hierüber in dem Aufsatze „Ueber die Entstehung der Tonleitern und deren muthmassliche Weiterentwicklung in der Zukunft“ in den No. 2, 4 u. 5 d. Jahrgangs des „Klavier-Lehrers“.

Antworten.

H. L., Löderburg. Der Titel meines theoretischen Buches lautet: Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmonischen und rhythmischen Elements, (Stuttgart, Grüninger, Pr. Mk. 2,40) dasselbe ist neben meiner Klavierschule sehr nützlich zu verwenden. — Ausser der Sonatinensammlung von Kleinmichel giebt es eine ganz vorzügliche von H. Germer, die bei Bosworth in Leipzig erschienen ist. — Soll der Triller mit der oberen Sekunde der Hauptnote beginnen, so wurde dies früher im allgemeinen durch eine kleine Vorschlagsnote vor der Hauptnote bezeichnet. Vor Hummels Zeit wurde überhaupt der Triller stets mit der oberen Hilfsnote begonnen. In neuerer Zeit lässt man die Vorschlagsnote fort und überlässt es der Einsicht des Spielers zu erkennen, ob der Triller mit der Hauptnote oder der oberen Sekunde beginnen soll. — Meine Methodik des Klavierunterrichts (Berlin, Simrock) kostet in der zweiten Auflage 6 Mk.

B. H., Sommerfeld. Der Process ist noch nicht zu Ende. Sie irren übrigens wenn Sie annehmen, die Herren T. u. W. seien die Verklagten, im Gegentheil, sie sind die Kläger gegen Dr. K.

A. T. M., Verden. Jawohl, die Klaviere von Gütschow wie die von Görs & Kallmann wurden auf der Berliner Gewerbeausstellung durch Preise ausgezeichnet.

A. L., Brandenburg. Ja nicht bei dieser Schwindelfirma kaufen. Für den von Ihnen anzulegenden Preis werden Sie aber niemals ein gediegenes Pianino erhalten.

B. G., Hamm. Die Komma in dem Liede bezeichnen die für das Athemholen geeigneten Stellen.

X. S., Marburg a. d. Drau. A. v. Kontski lebt noch, er ist 1817 geboren, also jetzt 80 Jahr alt und hat erst vor kurzem, wie ich höre, in Shangai (China) mit grossem Erfolge konzertirt. Demnächst gedenkt er nach Berlin zu kommen.

H. P., Grove City. Sie erhalten brieflich Auskunft.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 18. **Berlin, 15. September 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Mozart's Klavierwerke als Lehrmittel und deren praktische Verwendung beim Unterricht.

Von **Heinrich Germer.**

(Fortsetzung statt Schluss.)

Der III. Band der Akademischen Neuausgabe ausgewählter Klavierwerke W. A. Mozart's beginnt unter Nr. 23 mit der Sonate in Bdur:



deren Komposition (nach L. v. Köchel) in das Jahr 1779 fällt.

Sie ist nach Inhalt, Form und Umfang ihrer drei Sätze wohl die bedeutendste Sonate aus Mozart's früherer Zeit und daher sehr geeignet, auf das Studium der aus späterer Zeit stammenden Sonaten erfolgreich vorzubereiten.

Die Themen des Allegros athmen eine gewisse wohlige Behaglichkeit; doch fehlt es darin auch nicht an Stellen, in denen ein energischer Aufschwung herrscht, so z. B. in den mit B, E, H, L und O bezeichneten Sätzen.

Das Andante mit seiner ausdrucksvollen Melodik und eindringlichen Deklamation in allen Stimmen, voller Wohllaut und Klangschönheit, ist eine „Tondichtung“ im besten Sinne des Wortes und als „die Perle“ der Sonate zu bezeichnen.

Das graziöse Finale ist ein Mischling der Sonaten- und Rondoform. Im Hauptthema stand im 10. Takt des Originals ein Flüchtigkeitsfehler, so dass die zwischen Melodie und Bass befindlichen Oktaven-Parallelen in der Neuausgabe derartig durch Anbringung des Doppelschlags zu beseitigen waren, dass die Melodie rhythmisch schwungvoller, die Harmonie aber rein und wohlklingend erscheint. Beim Vortrage des Seitenthemas, dessen erstes Motiv viermal in immer lebhafterer Weise rhythmisirt wird, ist das Tempo wie die Dynamik steigernd zu halten, so dass das sich Anschliessende einen brillanten und feurigen Abschluss bildet. Die im Satze N ausgeführte „Kadenz“ werde wie eine freie Improvisation vorgetragen, anfangs sehr ruhig und piano, später immer lebendiger und kräftiger werdend, die Passagen zwischen den Fermaten besonders

brillant und frei im Tempo. Mit kraftvoller Steigerung ist auch der Satz P zu spielen, anmuthig das Weitere, vor dem Schlusse jedoch mit gesteigertem Pathos, so dass die letzten Akkorde als breiter Abschluss des Ganzen erscheinen.

Noch ist zu erwähnen, dass in allen drei Sonaten-Sätzen sich Stellen fanden, die Mozart wegen des geringen Umfangs der damaligen Klaviere gezwungener Weise korrumpirt notiren musste. Da deren richtige Lesart aus den Parallelstellen, wo dieser Zwang nicht vorlag, zu ersehen ist, so sind diese sogleich im Texte richtiggestellt, die originale korrumpirte Darstellung ist aber in Fussnoten beigegeben worden.

Unter No. 24 bringt die Neuausgabe die 1777 für Mozart's Pariser Reise komponirte Sonate in D dur:



Deren Finalsatz ist jedoch nicht aufgenommen worden. Er war als Variationen-Cyklus über ein eigenes Thema ausgeführt. Da jedoch dem Thema wie seinen zwölf Veränderungen kein besonderer musikalischer Werth innewohnt, die Neuausgabe aber des Werthvollen von dieser Gattung zur Genüge aufweist, so konnte der Abdruck des Schlusssatzes unterbleiben, zudem letzterer auch keinerlei innere Beziehung zu den voraufgehenden Sätzen hat.

Das Allegro ist echt Mozartisch, voll Feuer, Geist und Leben. Es zeigt vielfach einen orchestralen Charakter und Manches darin erinnert deutlich an die Spielweise der Saiten- oder Blasinstrumente. Auch hier waren aus dem oben angeführten Grunde korrumpirte Stellen vorhanden, die nach dem Grundsatze der Analogie berichtigt worden sind.

Eine Polonaise in Rondoform folgt als zweiter Sonatensatz. Dessen Rondo-Thema ist ausdrucksvoll gehalten und tritt bei seinen Wiederholungen mit Veränderungen auf. Dazwischen werden Sätze eingeschoben von kontrastirendem Charakter. Aus der richtigen Erkenntniss dieser Gegensätzlichkeit ergiebt sich der Vortrag des Ganzen von selbst.

Als No. 25 steht in der Neuausgabe das Rondo in A moll:



Dieses schöne Musikstück wurde — nach L. v. Köchel — von Mozart am 11. März 1787 componirt, entstammt mithin seiner reifsten Schaffensperiode. O. Jahn, der Biograph Mozart's, sagt über dasselbe: „Das Thema hat durch Rhythmus und harmonische Behandlung etwas Pikantes, das an fremde Volksmelodien erinnert, und überrascht, so oft es wiederkehrt, jedesmal von Neuem, zumal da es nicht an dem Reiz eigenthümlicher Modificationen fehlt; auch das zweite Thema ist nicht blos durch den Kontrast gegen das erste wirksam, sondern an sich schön und bedeutend und giebt zu einer harmonisch und klaviermässig interessanten Ausführung Veranlassung. Der kleine Mittelsatz in A dur ist zwar leichter gehalten, klingt aber durch einige besondere Wendungen sehr fein an das Hauptthema an, zu welchem es durch eine frappante Modulation zurückführt. Das Ganze hat einen durchaus originellen Charakter, und der Ton von Wehmuth, der zu Grunde liegt und überall hervorbricht, hält die Gegensätze der Beweglichkeit und Beruhigung auf die anziehendste Weise zusammen.“

Die Aufgabe des Studirenden, dieses Rondo in allen seinen Theilen technisch korrekt und zugleich schön und wirkungsvoll vorzutragen, ist keine leichte und bedarf es zu ihrer glücklichen Lösung nicht nur ausdauernden Fleisses, sondern auch einer bereits vorgeschrittenen Reife in der Kunst des Vortrags. Ist Beides ausreichend vorhanden, so wird der Spieler aus dem Studium grossen Gewinn für seine Ausbildung und eine gesteigerte Leistungsfähigkeit, wie sie für noch höhere Aufgaben Vorbedingung ist, davon tragen.

Es folgt als No. 26 in der Neuausgabe die Sonate in F dur.



Sie ist — nach L. v. Köchel — am 3. Januar 1788 in Wien komponirt und besteht aus einem Allegro in F dur und einem Andante in B dur, ist also augenscheinlich unvollendet geblieben, da kein „Finale“ dazu vorhanden ist.

Das Allegro ist ein vortreffliches Musikstück, reich an Schönheiten aller Art. Besonders interessant ist es durch die kontrapunktische Behandlung der Stimmen, welche in derartig ausgeführter Weise als eine Seltenheit in Mozart's Klavier-Styl erscheint.

Die intellektuellen wie technischen Schwierigkeiten, die sich aus diesen kontrapunktischen Bildungen für das Studium ergeben, siegreich zu überwinden, wird nur Dem

gelingen, der vorher schon an J. S. Bach's Präludien und Inventionen erstarkt ist in der Wiedergabe von Aufgaben im polyphonen Styl. Ohne eine solche vorausgegangene gründliche Schulung in Auffassung und Spielweise ist kein erfolgreiches Studium dieses Allegros denkbar.

Das Andante zählt zu den schönsten ausdrucksvollen Tonstücken, die der Meister für das Klavier geschrieben hat. Es ist in Sonatenform ausgeführt, in der überall edelste Melodik, reiche Harmonik und interessante Rhythmik pulsirt. Sehr kunstvoll ist die kontrapunktische Durchführung im II. Theil gestaltet; die genaue Gliederung, die sie in der Neuausgabe erfahren hat, wird jedoch dazu verhelfen, dass sie bei der Wiedergabe überall richtig verstanden und empfunden wird.

Unter No. 27 folgt in der Neuausgabe die Fantasia in Cmoll, welche Mozart seiner Frau gewidmet hat. Sie wurde — nach L. v. Köchel — 1782 (jedenfalls vor 1784) komponirt.

Wie in einer freien Improvisation entwickelt Mozart auf dem Grunde schweifend gehaltener Modulation ein reiches thematisches Leben voller Feinheiten in der oft polyphonen Ausgestaltung der Stimmen. Und nicht etwa formlos geschieht dies, sondern der Aufbau vollzieht sich nach dem Grundrisse der Sonatenform, die nur in der Gestaltungsart der Einzelzätze eine freie Behandlung aufweist. — Die originale Taktvorzeichnung war nicht zutreffend gewählt; denn die Lage der dynamischen Höhepunkte erheischt einen Vortrag gemäss den Gesetzen des ⁴/₈-Takts.

Beim Studiren halte man:

a) auf eine gute Ausführung der thematischen Arpeggien nach Eintheilung und Klangart, so dass deren Einzeltöne deutlich im Nacheinander vernehmbar bleiben,
b) auf ausdrucksvolle Deklamation des Melodischen nicht nur in der Oberstimme, sondern auch in den anderen Stimmen, namentlich vor dem Abschlusse der Sätze A und E, wo dieselben imitirend auftreten,
c) auf eine etwas leidenschaftliche Behandlung des als Kontrast aufzufassenden Satzes D.

Die Neuausgabe bringt als No. 28 die Sonate in Amoll:



L. v. Köchel giebt als Zeit ihrer Entstehung das Jahr 1778 an. Sie zählt mit zu den schönsten Klavier-Sonaten Mozart's aus früherer Zeit, und in ihr bekundet sich schon, was die selbständige Ausgestaltung der Stimmen in vorwaltend homophoner Schreibart betrifft, eine grosse Meisterschaft.

Das Hauptthema des Allegro maestoso kennzeichnet einen klagenden, aber männlichen Charakter, der trotz erfahrenen Leids und Missgeschicks nicht verzagt, sondern muthig dagegen ankämpft. Auch in der lebhaften Figuration der Nebenthemen zeigt sich ein ernster Sinn, öfter gesteigert zu edler Leidenschaftlichkeit. Letzteres gilt besonders von der Durchführung mit ihren daherbrausenden Orgelpunkten und ereifrungsvollen Schlussbildungen. Der III. Theil bringt keine blossen Wiederholungen des Inhalts der analogen Sätze des I. Theils, sondern er ist, gemäss der fortschreitenden Entwickelung der leitenden Idee, in charakteristischer Weise umgestaltet worden.

Im Andante ruht der Kampf; Ruhe und Frieden sind eingezogen in des Unverzagten Seele und statt der früheren Erregung und Leidenschaft tönt jetzt aus den Saiten ein empfindungsvolles Lied, zuerst leise angehaucht von Sehnsucht und Wehmuth, dann im Tone stiller Ergebung. Im Satze G erwacht die Erinnerung an erlittenes Weh und leidenschaftlichere Ausrufe der Klage gewinnen auf kurze Zeit die Oberhand, aber nach und nach mindert sich die Erregung, und die ruhige Stimmung des Anfangs kehrt wieder.

Dieser Zustand ruhiger Ergebung ist jedoch nicht von Dauer!

Das Finale zeigt uns wieder den rastlos Ringenden auf den Wogen des Lebens. Bald schnellen sie sein Schifflein zur Höhe empor, bald sinkt es in die Tiefe hinab; aber mit fester Hand hält er das Steuer und treibt muthvoll vorwärts. Im Maggiore haben sich die Wogen geglättet und ein süsses Lied — wie Erinnerung an ferne frohe Jugendzeit — erklingt. Doch bald strömen auf's Neue hohe Wogen und Wellen heran; das Bild kämpfenden Ringens erneut sich, bis schliesslich das Schifflein an das Gestade des ersehnten Landes getrieben wird und damit sich nun Alles, Alles endet.

Beim Studium des Allegro maestoso richte der Spieler sein Augenmerk auf gute Deklamation des melodisch-rhythmischen Elements im Hauptthema, in den figurirten Nebenthemen aber auf sauberste Technik im Legatospiel.

Das Andante gewährt vorzügliche Schulung nicht nur für gesangreiches Druckspiel, sondern auch in der geschmackvollen Ausführung von eingewobenen Passagen und Spielfiguren der verschiedensten Art.

Im Presto den ihm innewohnenden musikalischen Gehalt zur rechten Geltung und Wirkung zu bringen, ist weit schwerer, als es den Anschein hat. Das Minore muss

stets im grossen Zuge gehalten werden; im Maggiore aber walte Einfachheit und Schlichtheit vor.

Noch eines wichtigen Punktes in Bezug auf die Ausführung seiner musikalischen Ornamentik sei hier gedacht. Die im Original durch kleine Noten angedeuteten sogenannten langen Vorschläge sind im Texte der Neuausgabe ausgeschrieben worden, und zwar ist ihr Zeitwerth auf ¾ des Werthes der Hauptnote bemessen. Man wird leicht bemerken, dass die betreffenden Stellen dadurch bedeutend an Ausdruck gewinnen und könnte nun die Frage aufwerfen: „Aus welchem Grunde und mit welchem Recht ist so verfahren worden?“ Darauf diene zur Antwort: In seiner berühmten Violin-Schule verlangt Leopold Mozart für solche Vorhalte eine derartig bemessene rhythmische Ausführung, und es ist daher anzunehmen, dass sein Sohn Wolfgang solche Lehrmeinung theilte und in der Praxis befolgte. Den besten Beweis für die Richtigkeit von Leopold Mozart's Regel liefert aber das Maggiore, das, ausgeführt nach derselben, einen reizend deklamatorischen Zug erhält, während, falls der Vorhalt nach der üblichen Schulregel nur die Hälfte der Werths der Hauptnote erhält, oder gar — wie manche Ausgaben dies ja auch in gefälschter Weise darstellen — als kurzer Vorschlag behandelt wird, eine sehr hausbackene und langweilige Melodik zu Tage kommt, die kein Kenner für Mozartisch halten wird. —

(Schluss folgt.)

Peter Cornelius.

Vortrag, gehalten im Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung)

Das war ein Sonnenstrahl, wie er leuchtender und lockender die Künstlerseele nicht treffen konnte.

Dennoch zögerte Cornelius, er fürchtete unter Wagner's magnetischem Einfluss eine Einbusse seiner Eigenart, aber der Drang war zu übermächtig, — im Dezember war er in München. Und nun konnte er hier länger als $1^1/_2$ Jahre sich ganz frei und ungehemmt seinen eigenen künstlerischen Arbeiten widmen, dann erst trat er als Lehrer mit festen Pflichten dem Kollegium der Königl. Musikschule bei.

Die gesicherte Stellung ermöglichte ihm die Gründung eines eigenen Hausstandes, er verlobte sich mit Bertha Jung aus Mainz, die er schon seit Jahren kannte, ohne bisher, bei der früheren unsicheren Lebensstellung den Muth gehabt zu haben, um sie zu werben. Es existirt ein reizendes Gedichtchen aus seiner Verlobungszeit:

„Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir, mein Liebchen, Dir wie mir,
Hier mein Gässchen, gleich daneben
Um die Ecke geht's zu Dir.

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar,
Lieb! und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr.“

Cornelius vollendete in München zunächst seinen Cid und hatte die Freude, eine Einladung von der Grossherzogin von Weimar zu erhalten, die Oper in Weimar selbst einzustudiren und aufzuführen. Er reiste im Mai 1865 dorthin ab und wurde mit Jubel von den Künstlern, besonders dem Sängerpaar Milde begrüsst. „Ich achte Sie, ich liebe Sie“ — mit diesen Worten empfing ihn der Grossherzog. — Mit voller Hingabe traten die Darsteller für das Werk ein, Cornelius schreibt schon beim Einstudiren entzückt an die Schwester: „Meine höchste Freude ist Rosa Milde. Sie ist eine echte tiefe Künstlerin. Sie sitzt da, wie ein Kind von 7 Jahren in der Schule und singt in den Proben alles mit der vollsten Begeisterung, jede Note richtig, mit ebensoviel Berücksichtigung des Musikalischen, wie des Geistigen.“ — Mit grossem Beifall kam das Werk am 21. Mai zur Aufführung, — unserem Kunstler wurde endlich Genugthuung für die ihm vor sieben Jahren zugefügte Unbill. — Nach München zurückgekehrt, wo er sich nun bald das eigene, traute Heim gründete, entfaltete Cornelius eine reiche Thätigkeit; ein neues musikdramatisches Werk, die Oper „Gunlöd“, deren Stoff der Edda entnommen, beschäftigte ihn; — da er grade die Meistersinger einstudirte, deren Schwierigkeiten man damals für unüberwindlich hielt, schrieb er in launiger Weise an Carl Ritter: „Meine Gunlöd komponir' ich ganz für Kindersymphonie, einige Geigen, eine Schelle, eine Rassel, einen Kukuk, damit mir nur die Leute nicht wieder mit dem ewigen: Schwer! schwer! kommen. Dazu denke Dir Flotow'sche Melodie und immer grosses mit sich zu Rathe gehen, ob man nach langer Tonika denn wirklich auch einmal zur Abwechslung die Dominante bringen soll; der erste verminderte Septimenakkord darf mir erst im dritten Akte kommen und auf dem Zettel der Gunlöd wird stehen: Krank: Herr Orgelpunkt. Beurlaubt oder unpässlich wegen Uebermässigkeit: Herr Dreiklang.“—

Eine grosse Reihe von Liedercyklen, Männerchören entstand in dieser Zeit, — Cornelius schrieb viel, aber veröffentlichte wenig, er formte und feilte und übergab seine Werke nur schwer dem Druck, aber was kam, trug dann auch stets den Stempel der Vollendung an sich. Daneben war er als Schriftsteller und als Lehrer der Königl. Musikschule unermüdlich thätig, nur empfand seine freie Künstlernatur die Schulmeisterei bald als eine Plage; sie schmälerte ihm die Stunden des freien Schaffens, seine Oper rückte nur langsam vorwärts. — Da lockte das Leben

noch einmal von aussen, Carl Riedel in Leipzig, sein intimster Freund und der eifrigste Verehrer seiner Werke, rief ihn, er sollte die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" übernehmen. Auch Fritzsch in Leipzig bot ihm eine gleiche Stelle bei Gründung einer neuen musikalischen Zeitung an, — Cornelius war entschlossen, dem Rufe zu folgen, aber Baron v. Perfall, der Direktor der Münchener Musikschule liess ihn nicht ziehen, er erhöhte sein Gehalt und Cornelius blieb, aber die Briefe flogen fortgesetzt von Leipzig her- und hinüber. Die ganze liebenswürdige Natur unseres Künstlers spricht aus diesem Gedankenaustausch. Riedel hielt trotz der Ablehnung unverbrüchlich zu ihm und war der eifrigste Pfadbrecher für des Freundes Werke. — Ich werde Gelegenheit haben, bei Besprechung der Werke einige Stellen aus den Briefen zu zitiren. — — Mitten in die Vollkraft des Schaffens aber trat ein anderer unheimlicher Gast — auf einer Ferienreise nach Mainz, seiner und seiner Gattin Heimath, — erkrankte Cornelius, der Arzt erkannte ein schweres Leiden und schickte ihn sofort zur Kur nach Neuenahr, eine Besserung schien auch einzutreten, aber kaum nach München zurückgekehrt, brach die Krankheit von Neuem aus, am 26. Oktober 1874 stand der Schlag dieses edlen, liebenswürdigen Künstlerherzens für immer still. —

Das ist in kurzem das Lebensbild Peter Cornelius', des Dichter-Musikers, gestatten Sie mir nun noch ein paar Worte über seine Werke.

Ueber seine dramatischen Werke kann ich hier nur wenige Worte sagen, es würde den Rahmen meines Vortrages überschreiten, ginge ich näher auf ihren Inhalt ein. Ueber den Barbier von Bagdad, den Sie Alle wohl vor einigen Jahren hier gehört haben, nur soviel, dass er das Muster einer feinen komischen Oper ist, — es steckt in ihm eine solche Fülle von Originalität und melodischer Erfindungskraft, eine so geniale Detailarbeit, eine so vollständige Durchdringung von Text und Musik bei Wahrung der absoluten musikalischen Schönheit, dass die Oper allein genügen würde, Cornelius die Unsterblichkeit zu sichern. — Und doch blieb die Oper zunächst fast unbekannt, — in Hannover wurde sie 1877 einmal aufgeführt; widrige Umstände verhinderten die Wiederholungen; 1886 eroberte sie sich grosse Erfolge in München und Hamburg; nun bewarben sich auch andere Städte um das Aufführungsrecht, — vor einigen Jahren erschien sie dann auch auf unserer Königl. Hofbühne, von den Kennern mit Jubel bewillkommnet, — leider zog sie zu einer Zeit bei uns ein, in der alle Welt an der „Mascagnitis" litt, — neben dem krassen Verismus der Cavalleria konnte die duftige Lyrik und der feine Humor der Cornelius'schen Muse sich nicht behaupten, der blinde Zeitgeschmack rollte erbarmungslos über sie hinweg. — Der Cid hat nach seiner Aufführung in Weimar überhaupt geruht, Cornelius trägt vielleicht selbst die Schuld, denn er that garnichts für sein Werk. — Gunlöd blieb unvollendet zurück, Carl Hoffbauer, ein junger Freund unseres Künstlers hat aus den hinterlassenen Skizzen mit grossem Fleiss und Geschick eine vollständige Partitur hergestellt.

Ich wende mich nun den Liedern Peter Cornelius zu, kann auch da nur das herausgreifen, was die Eigenart unsres Dichter-Musikers besonders charakterisirt.

Da ist gleich sein Opus I. Ein Liedersträusschen, so schlicht und innig, kleine sinnige Verschen: „Mein Lied ist klein — Braucht wenig Platz. — Ich nannte mein — Vielliebchen Schatz." — Ein Veilchen schildert sich selbst: „Zu dem Duft, — Der da würzt — Die Lenzesluft, — Spend' ich Veilchen — Auch mein Theilchen." — Im dritten Liedchen legt der Dichter Fürbitte für den Schmetterling ein, dass er sein Liebchen umflattern und an ihrem Munde naschen dürfe: „Dass ich mich bescheiden — Am Plätzchen mag weiden, — Das selig er verliess." — Der Cyklus schliesst mit einem reizend schalkhaften: „Denkst Du an mich" — ein den Dichter umgaukelndes, grünes „Glücksspinnchen", ein leiser Ton, „als thät ein Elfenknab' im Hain, der Ros' ein Ständchen bringen" — lässt ihn das Gedenken der Liebsten ahnen. Ebenso schlicht, innig und sinnig wie die Textesworte, ist die Musik, wie holde Kindermelodien klingen sie an. — Bedeutsamer, tiefer und ernster ist op. 3 „Trauer und Trost", ein Cyklus von 6 Liedern, in welchen der Dichter zuerst in dumpfem, trostlosem Schmerz um den Tod der Theuersten klagt, im Geläut der Glocken, im Requiem auf eine Botschaft lauscht: „Ich wandle einsam — Mein Weg ist lang, — Zum Himmel schau' ich — Hinauf so bang. — Kein Stern von oben — Blickt niederwärts, — Glanzlos der Himmel — Dunkel mein Herz." — — „Von stillem Ort — Von kühler Statt, — Nahm ich mit fort — Ein Epheublatt. — Ein Requiem tönt leis und matt, — So oft ich nehm' zur Hand das Blatt." — In diese dumpfe Klage fällt ein Strahl der Erkenntniss von der geistigen Nähe der Geliebten: „Mir klingt ein Ton so wunderbar — In Herz und Sinnen immerdar," — — eine köstlich poetische Dichtung, die Stimme des Sängers verharrt in traumhaftem Lauschen auf einem Tone während des ganzen Liedes; der musikalische Ausdruck ist in die Begleitung gelegt, noch immer ist die schmerzliche Klage in düsteren Mollharmonien vorherrschend, aber mit den Worten: „Mir klingt der Ton so voll und rein, — Als schlöss' er Deine Seele ein," — bricht wie ein Sonnenstrahl aus dunklem Gewölk in dem helleren E dur ein verklärender Trostesschimmer hindurch, eine leuchtende Brücke, die in den folgenden Liedern „Traum", „Treue", „Trost", zu immer innigerer Ergebung führt. Der Dichter schliesst: „Des Glückes Fülle mir verliehn und Hochgesang, — Nun auch in Schmerzen preis' ich ihn mein Lebenlang", — — Die Seele ist geläutert durch die Trauer; kräftig, ernst und feierlich, an alten Kirchenstil erinnernd, klingt das Werk aus. Unter den lyrischen, von Cornelius gedichteten Liedern sind noch sein op. 4, op. 8, die Weihnachtslieder und die nachgelassenen wundervollen Brautlieder hervorzuheben. Op. 4 sind drei Lieder, das erste mit der entzückenden Dichtung:

„In Lust und Schmerzen, in Kampf und Ruh
Steht eins fest im Herzen und das bist Du" — —

das besonders im Mittelsatz äusserst sinnvoll und fein gearbeitet ist. Das zweite: „Komm, wir wandeln

zusammen im Mondschein", ist eine der herrlichsten Blüthen Cornelius'scher Lyrik; reizend einfach ist das dritte: „Möcht' im Walde mit Dir gehen, denn der Wald ist so verschwiegen." — — Ueber op. 8, seine am meisten gesungenen, fast populär gewordenen Weihnachtslieder, erfahren wir manches aus dem Briefwechsel mit Carl Riedel. Er schreibt ihm unter dem 11. Oktober 1870: „Mein lieber Riedel! Mit der einliegenden Arbeit habe ich meine Ferien geschlossen. Es versetzt mich in eine behagliche Stimmung, so manches Gedeihliche fertig gebracht zu haben. Diese Weihnachtslieder sind eine sichere Nummer in meiner Lebenslotterie. Du weisst erstens, dass ich ein Weihnachtskind bin, und mich meine Mutter Abends um 10 am 24. Dezember 1824 zur Welt gebracht hat, nachdem sie noch einige Stunden vorher mit einer Freundin auf dem Weihnachtsmarkt war. — — Sodann sind diese Lieder im Thüringer Wald entstanden, der ganz wie ein grosser Weihnachtsbaum ist mit seinen Riesentannen und Fichten, als Weihnachtsgeschenk derselben Schwester Elise, deren Namen sie heut noch tragen. Seitdem ich sie in ihrer ersten musikalischen Fassung 1859 von mehreren Stellen mit anderen Dingen wieder zurückbekam, blieben sie liegen, und habe ich zu den verschiedensten Zeiten deren Umarbeitung überlegt, theils in Angriff genommen, bis die desfalsigen Gedanken so gereift waren, dass ich mir nun im August und Oktober das Nöthige ganz behaglich am Klavier zusammenträumte. No. 1 ist aus einem Gusse entstanden und blieb ewig unverändert, nur folgte ich Liszt's Rath, es aus dem ursprünglichen Fis-dur nach G-dur zu transponiren. — Die Hirten und die Könige sind die völlig neu komponirten Stücke der Sammlung; bei den Hirten änderte ich sogar an der Dichtung, die sonst in ihrer Naivetät immer unverändert geblieben, wie sie aus dem Herzen hervorgewachsen ist. — Auf die jetzige Behandlung der Könige bin ich durch einen Wink von Liszt gekommen, welchem meine erste Fassung (langsamer Marsch in h-moll) etwas zu kindisch und spielerisch erschien, und er daher sagte: „Wissen Sie, Cornelius, Sie könnten da so was anbringen, wie den Choral von Morgenstern". Ich — — nicht faul, machte den Morgenstern (wie Dräsecke sagen würde). — — Mit dem Allerweltsumfang, den sie haben — und — o Riedel, armer, tausendfach durch mich geplagter und bis in die Träume geängstigter Freund! Dass ich mich auch dessen rühmen darf! — bei der Ausführbarkeit, die sie aufweisen, mein' ich, müssten sie sich verkaufen. Doch wie das nun auch werde! Wenn Du es für besser hältst, so lasse sie erst manuskriptlich einmal in einer von Deinen Matineen, jetzt um die Weihnachtszeit — etwa von einer Martini und von einem feinen Klavierknaben ausführen!" — — Später, wie Riedel ihm über den Erfolg der Lieder berichtet, schreibt er: „Mein lieber Freund! Heisa, juchheisa! Vivat hoch! trallerallera! Das sind ja gute Nachrichten! Sieg! Da capo! Ich war ja ganz ausser mir! Ich hatte mir ja auch nicht gedacht, dass diese Weihnachtslieder soviel Glück haben würden. Doch freilich, innerlich hänge ich doch sehr an ihnen, weil ich den nothwendigen Lebenspuls in ihnen fühle, dem sie ihr Entstehen verdanken und dem sie denn auch in Gottes Namen ihr Bestehen danken mögen." —

(Schluss folgt).

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Triovereinigung Max Pauer, Florian Zajic und Heinrich Grünfeld wurde vom Kaiser von Russland durch Ordensverleihungen ausgezeichnet. Pauer und Zajic erhielten den Stanislaus-Orden III. Klasse, Grünfeld den St. Annen-Orden III. Klasse.

— Ueber die erste Aufführung von „Falena", der neuen Oper von Smareglia, wird der „N. Fr. Pr." aus Venedig gemeldet: Der erste Akt, meist lyrischer Natur, gefiel sehr. Im zweiten Akte ist der Wagner'sche Einfluss offenbar. Er besteht aus einem einzigen sehr langen Liebesduett zwischen dem Tenor und der Altistin und ist voll frischer Melodien, jedoch erregt die Fabel nicht Interesse genug. Der Tenor Garulli und die Altistin Fräulein Cuccini aus Triest sangen ausgezeichnet und erhielten starken Beifall. Smareglia wurde dreimal herausgerufen. Im dritten Akt ist die Fabel lebhafter und interessanter und die Musik schildert die dramatische Situation vortrefflich. Zum Schlusse wurde lebhaft applaudirt und Smareglia zweimal herausgerufen.

— Herr Moriz Rosenthal veröffentlicht folgende Richtigstellung: Unter anderen Klavier-Virtuosen, die das „Virgil-Technik-Klavier" als untrügliches Mittel zur Erlangung einer zuverlässigen Technik und eines künstlerischen Vortrages in kurzer Zeit anerkennen, werde auch ich genannt. Ich muss dies nun dahin berichten, dass in meinem Zeugniss an Herrn A. K. Virgil dem „Virgil-Technik-Klavier" nur die Eigenschaften einer vervollkommneten, „stummen Klaviatur" zugebilligt sind, dass aber darin von Erreichung eines künstlerischen Vortrages durch Ueben auf einem stummen Klavier selbstverständlich nicht die Rede war, wie der Wortlaut erwähnten Zeugnisses jeden Augenblick klarstellen kann. Hochachtungsvoll (gez.) Moriz Rosenthal.

— Die Angabe, es betrage das Aktienkapital der Firma Steinway & Sons 125 Millionen Mark, ist falsch. Nach den versandten Zirkularen, in denen die Aktien angeboten werden, beträgt das Kapital nur 1,250000 Livre Sterling, also 25 Millionen Mark.

— Anlässlich der Kaiser Wilhelm-Zentenarfeier hatte die „Deutsche Militärmusiker-Zeitung" in Berlin einen Preis für die beste Komposition des Liedes „Der deutsche Soldat" (Gedicht von dem kgl. Hauptmann Moser) ausgeschrieben. Nach der jüngst veröffentlichten Entscheidung der aus den Herren Prof. B. Härtel, Prof. H. v. Herzogenberg, F. Schulz, G. Vierling und C. Schulz-Schwerin zusammenge-

setzten Jury ging Musikdirektor L. Grosse in Dresden als Sieger aus der Konkurrenz hervor.

— An Stelle des Freiherrn v. Herzogenberg, der zum Vorsteher einer Meisterschule berufen wurde, ist Herr Prof. Friedrich Gernsheim zum Mitgliede des Senats der Akademie der Künste gewählt worden.

— Die „Music Teacher's National Association“ hielt in den Tagen vom 24. bis 28. Juni d. J. im Grand Central Palace von New-York ihre 19. Jahresversammlung ab. Ein äusserst reichhaltiges Programm von musikalischen Vorträgen, Vorlesungen über musiktheoretische und wissenschaftliche Fragen, Diskussionen u. s. w. kam in den Vor- und Nachmittagen dieser Tage zur Ausführung. Zu einer grossen Anzahl hervorragender Solisten hatte sich das Metropolitan Orchester unter Adolph Neuendorf und die „Brocklyn Oratorio Society“; verstärkt durch New-Yorker Sänger, gesellt. Unter den zur Ausführung gekommenen grossen Chor- und Orchester Werken sind hervorzuheben: Mendelssohn's „Elias“, eine Sinfonie in As-dur von Harry Rowe Shelley, das Klavier-Konzert in G-moll von Saint-Saëns u. a. Ein besonderes Interesse gewann die Versammlung durch eine Instrumenten-Ausstellung, der „Piano Manufacturers' Association“ von New-York und anderer Firmen von ausserhalb, zu welcher erläuternde Vorträge über den Bau und über die Fortschritte der Mechanik und Technik gehalten wurden.

— Wohl die wunderlichste Frauenbeschäftigung in der Reichshauptstadt ist die der sogenannten „Geigenstatistinnen“ oder „unmusikalischen“ Musikerinnen. Die Thätigkeit dieser Mädchen besteht darin, dass sie, um das Ensemble der Damenkapelle, in deren Diensten sie stehen, reichhaltiger erscheinen zu lassen, mit scheinbarem Feuereifer auf einer eingeseiften Geige herumstreichen und dabei aufmerksam die Noten einsehen und umblättern, von denen sie auch nicht die leiseste Ahnung haben. Für diese „Arbeit“ erhalten sie 20 bis 25 Mark pro Monat.

— Eine Gedenktafel für Anton Rubinstein wird in Stuttgart an dem Hause Augustenstrasse Nr. 1 angebracht, in welchem Rubinstein vor mehreren Jahrzehnten als junger Pianist und Komponist wohnte. Die Gedenktafel ist von Bildhauer Bausch in Form eines Porträt-Medaillons modellirt und wird in der Pelargus'schen Hof-Erzgiesserei in Bronze gegossen. Die Mittel dafür hat der Stuttgarter Verein zur Förderung der Kunst aufgebracht. Im September soll die Enthüllungsfeier stattfinden.

— Die Königliche Musikschule zu Würzburg, die von Direktor Herrn Dr. Karl Kliebert geleitet wird und jetzt auf ein 22jähriges Bestehen zurückblickt, war im letzten Studienjahre von 224 Musikschülern, 24 Hospitanten des Chorgesanges und 477 Hospitanten von anderen staatlichen Unterrichtsanstalten besucht, hatte also eine Gesammtfrequenz von 725 Lernenden zu verzeichnen. 19 Lehrer unterrichten an der Anstalt in 30 Fächern. Die Schule veranstaltete im Laufe des Jahres, ausser den Aufführungen der Schüler vor geladenem Publikum, sechs Abonnements- und ein Kirchenkonzert, bei denen die Lehrer der Anstalt und verschiedene fremde Künstler mitwirkten; es kamen von grösseren Werken zur Ausführung: Schumann's „Paradies und Peri“, Liszt's „Christus“, 5 Sinfonien, 12 Konzerte u. v. A.

— Am 1. September beging die Weimarer Musikschule die Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Diese Musikschule nimmt unter allen ähnlichen Instituten eine ganz eigene Stellung ein. Einmal ist sie gegründet mit dem ausdrücklichen Zweck, gute Orchestermusiker heranzubilden, während an den meisten Konservatorien gerade die Massenzüchtung von Solisten betrieben wird. Und dann verdankt sie ihre Entstehung und ihren Fortbestand fast ausschliesslich der aufopfernden Thätigkeit und den Mitteln eines Mannes: des Hofraths, Professors Müllerhartung, der noch jetzt an ihrer Spitze steht. Karl Müllerhartung, ein Dreiundsechziger, mit der Rüstigkeit eines Fünfzigers, sollte ursprünglich Theologe werden und fing auch an, in Jena der Gottesgelahrtheit obzuliegen, bis er nach kurzer Zeit die Wissenschaft mit der Kunst vertauschte und unter Kühmstedts Leitung in Eisenach sich zum Musiker ausbildete. Nach Kühmstedts Tode wurde er von Dresden, wo er als Musikdirektor und Berichterstatter thätig gewesen war, an dessen Stelle berufen. Er wirkte anfangs hauptsächlich als Lehrer am Seminar. Aber schon hier traten ein Drang zur Aktivität und sein Organisationstalent zu Tage: er vereinigte das vorhandene Stimmmaterial zu einem Kirchenchor, dessen hervorragende künstlerische Leistungen bei dem Herrscherpaar so viel Anerkennung fanden, dass er zu allen Festlichkeiten herangezogen wurde, die auf der Wartburg zu Ehren fremder Fürstlichkeiten stattfanden. Bei einem dieser Feste wurde der intelligente Chorleiter zum Professor ernannt. Im Jahre 1865 erfolgte seine Berufung nach Weimar. Zunächst war er dort Kirchenmusikdirektor, bald wurde er aber neben dem gleichzeitig angestellten Dr. Lassen Hofkapellmeister, und zwar fiel ihm die Leitung der Spielopern und aller Konzerte zu, während Lassen die grossen Opern dirigirte. In der grossherzoglichen Hofkapelle waren vortreffliche Künstler für alle Instrumente vorhanden, deren Besoldung indessen manches zu wünschen liess. Einerseits der Gedanke, die materielle Lage dieser Künstler zu verbessern, vornehmlich aber das Bewusstsein, dass eine gute Schule für Orchestermusiker ein wirklich dringendes Bedürfniss sei, brachten Müllerhartung zu dem Entschluss, mit Hilfe der Kapellmitglieder eine solche Schule ins Leben zu rufen. Er ging den Grossherzog um die nöthigen Räumlichkeiten an. Diese wurden gewährt und im September 1872 fanden die ersten Unterrichtsstunden in der neuen Musikschule statt. Eifrige Gönner des Unternehmens schenkten einige der nothwendigsten Instrumente, das meiste aber musste der Gründer aus eigener Tasche beisteuern. So ist es geblieben bis zum Jahre 1889, wo die Schule Staatsanstalt wurde. Bis zu jenem Zeitpunkt hat Müllerhartung für seine grossen Opfer an Zeit und Arbeitskraft nicht nur keine Entschädigung verlangt, sondern er ist auch immer mit materieller Unterstützung eingesprungen, sobald es die Umstände erforderten. Diese hingebende Beruf-

freudigkeit allein schon wäre der höchten Anerkennung werth, auch wenn die Schule weniger glänzende Erfolge gehabt hätte, als ihr in der That beschieden waren. Die Schülerzahl wuchs sehr schnell. Bald war ein vollständiges Orchester vorhanden, das nicht nur eigene Konzerte gab, sondern auch zur Unterstützung der Hofkapelle bei den grossen Kirchenkonzerten verwendet wurde, die der rührige Direktor durch Gründung einer Singakademie und eines Chorgesangvereins unter Zuhilfenahme des Kirchenchores ermöglichte. Alle grösseren Kirchenkompositionen von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven etc., sowie auch neuere Werke von Liszt, Verdi, Vierling, Blumner und anderen erlebten hier Aufführungen. Als der Zufluss von Schülern so stieg, dass sich ein Umbau der Unterrichtsräume nöthig machte, wurde auch eine Opernabtheilung eingerichtet. Auch diese nahm einen schnellen Aufschwung und gestattete bald die Darstellung ganzer Opern, in denen Orchester, Solisten und Chor, ja oft auch der Dirigent nur aus Schülern des Instituts bestanden. 1889, in demselben Jahre, als die Schule unter staatliche Verwaltung kam, legte Müllerhartung seine Kapellmeisterstelle nieder und ist seither nur noch als Direktor der Musikschule und als Leiter der grossen Kirchenkonzerte thätig. Heute kann er mit Stolz auf seine Schöpfung zurücksehen. Ein Vierteljahrhundert hat sie überdauert, viele vortreffliche Musiker sind aus ihr hervorgegangen, und die Lebenskraft, die sie bisgezeigt, ist Gewähr dafür, dass sie weiterblühen und reiche Früchte tragen wird.

In der Mittagsstunde desselben Tages fand im Festsaale der grossherzoglichen Musikschule die wohlgelungene Erinnerungsfeier in Form eines Konzertes statt, zu dem sich eine auserlesene Zuhörerschaft eingefunden hatte. Nach dem Chorgesang „Lobe den Herren" hielt der verdiente Direktor Professor Müllerhartung der soeben durch das Prädikat „Geheimer Hofrath" vom Grossherzog ausgezeichnet worden ist, eine von warmer Empfindung getragene Ansprache an die Festversammlung. Darauf wurde dem Jubilar von einer Abordnung des Chorgesangvereins, dessen langjähriger Leiter gleichfalls Müllerhartung ist, eine künstlerich ausgeführte Adresse überreicht. Alsdann erfolgte der von Müllerhartung arrangirte Lobgesang: „Ach bleib mit deiner Gnade". Die älteste Tochter des Jubilars sprach darauf einen schwungvollen, dem Anlasse angepassten Festgruss. Der zweite Theil des Programms wurde von Instrumentalvorträgen in äusserst gelungener Weise ausgefüllt. Am Nachmittag fand in den Räumen der „Erholung" ein Festessen statt, dass durch ernste und heitere Trinksprüche köstlich gewürzt war. Eine zahllose Reihe von Telegrammen früherer Schüler der Anstalt zeugte von der dankbaren Theilnahme, die diese ihrem ausgezeichneten Leiter auch in der Ferne bewahrt haben. Von hervorragenden Künstlern, die aus der Musikschule hervorgegangen sind, seien nur genannt Kammersänger Scheidemantel in Dresden, Hofopernsänger Karl Bucha in Hamburg und Professor Grützmacher am Konservatorium zu Köln. Dem weimarischen Kammersänger Fedor von Wilde und dem Konzertmeister Grützmacher in Weimar, den ältesten Lehrern an der Musikschule, ist am heutigen Tage vom Grossherzog der Professortitel verliehen worden.

Dresden. Dem langjährigen Organisten und Kantor der reformirten Kirche, Herrn Uso **Seifert**, ist die Auszeichnung zu Theil geworden, gelegentlich der Einweihung des neuen Konzertsaales im evangelischen Vereinshaus zu Dresden zur Vorführung der Orgel in ihren einzelnen Stimmen und Kombinationen und zur Uebernahme der Orgelvorträge, bestehend aus J. S. Bach's C-moll-Fuge mit Präludium und der D-moll-Toccata, einem Konzert mit Orchester von Händel und dem „Festnachspiel" (Opus 32) von U. Seifert, eingeladen zu werden. Die mit elektrischem Motor versehene Orgel zählt 54 klingende Stimmen auf drei bis zum zweigestrichenen a reichenden Manualen und einem Pedal von 30 Tasten, besitzt eine ausserordentlich reicheZahl pneumatischer Hilfsmittel und ist somit zu Konzertzwecken hervorragend geeignet. Erbauer des schönen Werkes sind die Hoforgelbauer Gebrüder Jehmlich in Dresden

Schwelm, 29. Aug. Die Firma Rud. Ibach & Sohn gab gestern ihren Arbeitern nebst Angehörigen im schön geschmückten Kaisersaal ein grosses Fest. Es galt, die Rückkehr des Herrn Rudolf Ibach, zukünftigen Seniors der Firma in der vierten Generation, nach langer Abwesenheit und seine zweimalige glückliche Errettung aus Lebensgefahr (an Bord der „Spree" und bei dem Eisenbahnunglück von Eschede) zu feiern. Die Stimmung war den Anlässen entsprechend eine vorzügliche und die Begeisterung, mit welcher der junge Chef empfangen wurde, eine rührend herzliche. Eine Mahlzeit, flotte Festlieder und das treffliche Dortmunder Bräu versetzten die Gäste bald in die richtige Festlaune und auf die offiziellen Toaste folgte alsdann eine Reihe schön gelungener Darbietungen aus der Arbeiterschaft, die sehr anerkennenswerthes Talent bekundeten. Solotänze, Kouplets, Klaviervorträge, Pantomimen, Schwänke, Verwandlungspossen, lebende Bilder etc. wechselten in so fesselnder Abwechselung, dass selbst das junge Volk trotz der verlockendsten Walzer des Barmer Orchesters eine zeitlang seine Tanzlust vergessen konnte. Später freilich machte dieselbe sich mit doppeltem Nachdruck geltend und hielt die Gesellschaft bis lange nach Hahnenschrei in schönster Eintracht und heller Festfreude beisammen.

Wien. Direktor Jahn hat seines andauernden Augenübels wegen, seine Entlassung eingereicht. Der neue Kapellmeister Gustav Mahler ist zu seinem Nachfolger ernannt worden.

Wien. Gelegentlich der Schlussprüfungsfeier des Konservatoriums erhielt von der Gesellschaft der Musikfreunde die werthvollste Prämie nebst der silbernen Medaille der beste Klavierspieler-Abiturient Herr Julius **Fischer**, nämlich einen von Herrn Ludwig Bösendorfer gespendeten neuen prächtigen Konzertflügel.

Die silberne Gesellschaftsmedaille erhielten ausser dem vorhergenannten Klavier-Abiturienten noch: Für Sologesang: Frl. Emilie Beck und Frl. Marie Zinke; für Klavier: Amalie Dobner, Olga Fritsche, Dora v. Gasteiger, Marie Nagy, Albert Neufeld, Sarah Polotzky, Marie Rakowski, Elisabeth v. Schweitzer;

für Trompete: Alois Dostal; für Flöte: Otto Feifalik und Emanuel Stepnicka; für Harfe: Elsa Rotter; für Violine: Julius Zajicek; für Komposition: Bernhard Tittel; für Schauspiel: Josef Halpern.

Aussderdem wurden noch folgende Prämien verliehen: Frl. Dora v. Gasteiger das Karoline v. Gomperz-Bettelheim'sche Anton Rubinstein Prämium à 200 fl., Frl. Amalie Dobner das Liszt Prämium 100 fl., Herrn A. Dostal und Frl. Olga Fritsch je ein C. Marxsen'sches Prämium à 60 fl., ebenso auch Frl. Amalie Kanarivogel (Carneri), Frl. Marie Zecky das Baron Hofmann-Prämium 50 fl., Herrn Wilhelm Eckstein das Schwarz-Mohrenstein'sche Prämium 100 fl., Herrn Hugo Holik das L. A. Zellner'sche Prämium à 40 fl. und endlich Herrn Wilhelm Friedrich das Victor Miller'sche Brahms.Prämium 100 fl.

Bei der Bewerbung um die „Zusner'schen Liederpreise" wurde von den Preisrichtern der zweite Preis dem Abiturienten der Kompositionsschule Herrn Karl Severne für das Lied „Süsse Erinnerung" verliehen. Zur Verleihung des ersten Preises wurde keines der eingereichten Lieder würdig befunden der hierfür bestimmte Preis im Betrage von 20 Dukaten wird stiftungsgemäss dem Schüler-Unterstützungsfonds zugewendet.

Bücher und Musikalien.

Dr. H. Guttmann: Die musikalischen Verzierungen und der Fingersatz im Umfange einer Oktave für sämmtliche Dur- und Molltonleitern. Potsdam, Hugo Ehrlich.

„Für angehende Klavierspieler leicht fasslich dargestellt", hat der Autor seinem Titelblatt hinzugefügt, und diesem Zweck entspricht sein kleines Opus in der That, er hat die einfachsten, in unserer heutigen modernen Schrift noch vorkommenden Verzierungen übersichtlich zusammengestellt und kurz und klar durch durchweg gut zu heissende Ausführungen erläutert. Ebenso ist aus der Fingersatztabelle durch Striche und Pfeile leicht ersichtlich, welche Fingersätze für jede Dur- und Molltonleiter zu wählen sind. Klarheit und Brauchbarkeit sind die Vorzüge der kleinen Arbeit.

Rudolph Freiherrn Procházka: Arpeggien. Musikalisches aus alten und neuen Tagen. Dresden, Oscar Damm.

Das Buch enthält manches Interessante. Zuerst eine Reihe von Artikeln, die über Mozart und seine Beziehungen zu Prag berichten, speziell Prag's Musikzustände behandeln, wie sie in den Tagen Mozart's herrschten. Man erfährt manches Neue aus diesen kleinen Abhandlungen, ebenso aus dem folgenden Artikel über die böhmischen Musikschulen aus den Jahren 1700—1850. Es werden uns darin eine Reihe von Tonsetzern und Lehrern genannt, die, zum grossen Theil von der heutigen Zeit vergessen, einen Einfluss auf die Entwicklung der späteren Musik haben. Von Bohuslav Cernohorsky (1740 gest.) begründet, sind aus dieser böhmischen Schule, u. v. A. hervorgegangen: Mysliweczek, (ein Freund Mozart's), Kozeluch, Sechter, Proksch, Duschek, Reicha, Moscheles, Tomaschek, und von Neueren: Dreyschock, Schulhoff, Kuhe und Hanslick. — Die nachfolgenden Kapitel beleuchten das heutige Prag und sein Musikleben, hier erhält der Name Friedrich Smetana's die gebührende Würdigung für sein nationales Streben. Von den übrigen Artikeln interessiren noch: „Ernestine v. Fricken", „Streiflichter über Robert Franz" und „Eine moderne Musikgeschichte". Bringt das Buch somit dem Kenner manches Anregende, so wird es durch seine gewählte Sprache und seine frische und ungekünstelte Darstellung auch den Laien fesseln, es sei somit warm empfohlen.

Wilhelm Weber: Beethoven's Missa solemnis. Eine Studie. Augsburg, J. A. Schlosser.

Der Verfasser ist mit grossem Ernst an seine Aufgabe herangetreten. Er giebt uns nicht nur eine durch zahlreiche Notenbeispiele erläuterte, eingehende Analyse des grossen Werkes, sondern sucht durch eine Reihe einleitender Kapitel das Verständniss für das innere Wesen des Werkes und seine kulturgeschichtliche Bedeutung zu wecken. Er durchforscht dazu genau Beethoven's Seelenleben in jener Zeit, als er an die Komposition der Missa herantrat, seine Stellung zu dem herrschenden Dogma der Zeit, seine eigene, religiöse Auffassung, die Veranlassung zur Komposition der Missa, das Verhältniss Beethoven's zu seinem Schüler und Freunde Erzherzog Rudolf von Oesterreich und Beethoven's äussere Verhältnisse zu jener Zeit. Daran schliesst sich dann zunächst eine Abhandlung über die Messe und den Messetext im Allgemeinen und Beethoven's Stellung zu dem Messtext. Endlich die eingehende Analyse der Komposition selbst, die durch eine grosse Reihe von Notenbeispielen noch anschaulicher gemacht ist. — Das Buch ist eine ernste, tüchtige Arbeit, mit grosser Wärme, ja Begeisterung für den Stoff geschrieben, es sollte fleissig studirt werden, um die Erkenntniss von Beethoven's eigener Lieblingsschöpfung zu fördern; es verdient, trotz einiger, aus dem Feuer der Begeisterung geflossenen, etwas zu subjektiv gerathenen Aeusserungen, die wärmste Anerkennung.

Heinrich Germer: Schulausgabe neuerer Klavier-Litteratur. Ausgewählte Tonstücke in instruktiver Neubearbeitung, kritisch revidirt in Bezug auf Textdarstellung, nach 5 Schwierigkeitsgraden geordnet und mit Fingersatz versehen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ein dankenswerthes Unternehmen, für welches der vielbeschäftigte Lehrer dem Bearbeiter und dem Herausgeber zu Dank verpflichtet ist. Er findet hier aus der Fluth der Tagesliteratur eine brauchbare, nach Schwierigkeitsgraden bezeichnete Auswahl von Vortragsstücken zusammengestellt, zu denen er, bei des Bearbeiters bekannter Gediegenheit, unbedenklich greifen kann. In der vorliegenden, begonnenen Reihe sind folgende, nach dem Alphabet geordnete Komponisten vertreten: Beliczay, Blumner, Bock, Brüll, Damm, Duvernoy und Fielitz. Jedes in der

Sammlung aufgenommene Werkchen ist im Einzelheft und zu billigem Preise herausgegeben.

Bernhard Wolff, op. 190. Zwölf melodische Erholungen für das Pianoforte. Otto Wernthal, Magdeburg.

In 12 Einzelheften liegen hier eine Reihe kleiner Tonstückchen vor, in der Schwierigkeit etwa von Schumann's Jugendalbum, die sich durch ihre melodische Frische und flotte Schreibweise vortrefflich für den Unterricht eignen und warm empfohlen werden können.

Nicolai v. Wilm, op. 142: Zwölf melodische Klavierstücke. Leipzig, Otto Forberg.

Etwas schwieriger im Satz und in der harmonischen Folge, wie die vorbesprochenen Stückchen, aber in feinem Klaviersatz geschrieben, bietet der Komponist eine Reihe melodiöser Vortragsstücke, die mit ihrem ansprechenden Klangreiz den Vortheil der musikalischen Vertiefung beim Studium gewähren. Ernst und Scherz, Sinnen und Träumen, aber auch übermüthiger Humor ertönen aus den kleinen fein ausgearbeiteten Stückchen, die ebenfalls in Einzelheften vorliegen und der klavierspielenden Welt viel Freude bringen werden.

Carl Reinecke, op. 225: Ein Sommertag. 5 Klavierstücke. Leipzig, Otto Forberg.

„In der Frühe", „Was um Mittag der Wald erzählt", „Vorüberziehendes Wetter", Am Abend" und „Unter'm Sternenhimmel" sind die Titel der kleinen Stimmungsbilder. Sie weisen in Bezug auf Tonmalerei manchen feinen Zug auf, sind charakterisch in den Motiven erfunden und in des Autors bekannter Weise in gutem Klaviersatz durchgearbeitet. Wir können sie etwas vorgeschrittenen Spielern warm empfehlen. *A. M.*

Antworten.

Dr. O. S. Klotzsche. Herzlichsten Dank für die gütige Anerkennung meiner Bestrebungen.

B. E. R., Plauen i. V. In Dresden hält die Hofmusikhandlung von Ries stets ein grosses Lager Bechstein'scher Flügel.

R. B. Der Jahresbericht des Dresdner Kgl. Konservatoriums giebt die Anzahl seiner Schüler mit 1007 an. Dasselbe dürfte demnach das besuchteste aller Konservatorien Deutschlands sein.

J. Hg., Amsterdam. Das Virgil-Technik-Klavier wurde uns hier im Musiklehrer-Verein vorgeführt. (S. Bericht in No. 5 dieser Ztg.) Es wurde mit nur geringem Beifall aufgenommen, da durch richtig geleitete technische Uebungen am Klavier derselbe Erfolg erzielt wird, den der Erfinder mit dem langweiligen Ueben auf dem Technik-Klavier zu erzielen vorgiebt.

W. L., Detmold. Ich empfehle Ihnen für die Tenorparthie angelegentlichst Herrn Otto Hintzelmann, hier W., Eisenacherstr. 66. Ich kenne denselben aus verschiedenen Konzerten, er besitzt eine weiche, biegsame und volltönende Tenorstimme und hat sich sowohl hier als auch in anderen Orten als Solist bestens bewährt.

L. H. S., Graz. Es kann zahlenmässig nachgewiesen werden, dass Bechsteins Flügel hierorts in öffentlichen Konzerten am meisten gespielt werden. Von Wiener Flügeln habe ich noch keinen in einem hiesigen Konzerte gehört. Leider kenne ich weder die Instrumente von Ehrbar noch die von Bösendorfer, ich kann Ihnen also nicht rathen.

Anzeigen.

Fehlende Nummern des ‚Klavier-Lehrer' können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. Die Expedition.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 20. Berlin, 15. October 1897. XX. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Fingergymnastik.

Von
Dr. med. **Otto Thilo** in Riga.

„Es giebt keine Kunst, deren Erlernung mehr Arbeit, Geduld und namentlich mehr Zeit verlangt, als das Klavier- oder Violinspiel. Wenigstens die Hälfte dieser Zeit wird jahrelang in Anspruch genommen, um die Muskeln der Finger und des Handgelenkes zu kräftigen und biegsam zu machen."

„Warum so viele Jahre? Weil die Muskeln, die Bänder und Sehnen der Finger und Handgelenke nicht vorher gymnastisch geübt und vorbereitet werden."

So schrieb Jackson schon vor 30 Jahren und noch immer haben diese Worte volle Geltung.

Noch immer wissen es nur wenige Musiklehrer, wie sehr die Ausbildung der Hand durch gymnastische Uebungen beschleunigt werden kann; und auch jene grossartigen Erfolge, welche schon seit Jahrzehnten in den Blindenschulen an den verkümmerten Händen der blinden Kinder durch planmässige Uebungen erzielt werden, sie sind nur wenigen bekannt. Ja die Mehrzahl der Menschheit weiss überhaupt nicht einmal, dass die Hände der Blinden im Allgemeinen schlecht entwickelt sind, und doch beschrieb schon im Jahre 1819 der hochverdiente Blindenlehrer Joh. Wilh. Klein diese Hände folgendermaassen:*)

„Weniger allgemein (als das über den ganzen Körper ausgebreitete Gefühl) ist die Ausbildung und Stärke des eigentlichen Tastsinnes bey den Blinden und es kommt darauf an, wie die nächsten Umgebungen eines blinden Kindes beschaffen waren und ob man ihm früher Veranlassung gegeben hat, diesen für einen Blinden nicht nur zur mechanischen, sondern selbst zur wissenschaftlichen Bildung so wichtigen Sinn zu üben und zu vervollkommnen. Die blinden Kinder sind hierin höchst ungleich . . .

„. . . Bey einem in gänzlicher Unthätigkeit, bis in sein zehntes Jahr, erhaltenen Kinde nehmen besonders die Hände eine ganz eigene Form an. Die Finger bleiben sehr kurz, die Knochen dünn, die ganze Hand ungewöhnlich klein und schlaff. Weil beym Unterlassen alles Greifens die zum Einwärtsbiegen der Fingergelenke bestimmten Muskeln nicht geübt und gestärkt werden, und eine solche vernachlässigte Hand gleicht mehr einem ledernen Handschuh als dem bewundernswürdigen Werkzeuge der Natur, durch welches die grössten und feinsten Kunstwerke hervorgebracht werden.

Der Erzieher eines solchen Blinden ist doppelt schlimm daran, weil hier in den meisten Fällen die Hände die Stelle der Augen vertreten müssen, und selbst das Lesen, sowie die meisten wissentschaftlichen Kenntnisse auf diesem Wege erlangt werden sollen!"

Trotz dieser scheinbar unüberwindlichen Schwierigkeiten gelang es Klein durch seine Uebungen, die verkümmerten Hände soweit zu entwickeln, dass sie sich zu Arbeiten eigneten, die ebensoviel Kraft, als feines

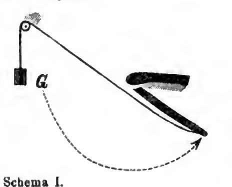
*) Thätigkeitsber. d. k. k. Blinden-Erziehungs-Institutes in Wien. Verlag d. k. k. Blinden-Erziehungs-Institutes 1894. Blindengasse.

Tastgefühl erfordern. Ich erinnere hier nur an die schweren Arbeiten der Korbmacherei, an das Klavierstimmen, Klavierspiel und vor allem an das Lesen der Blindenschrift.

Im Hinblick auf diese Thatsachen wird man wohl zugestehen: Wenn die verkümmerten Hände geistig und körperlich zurückgebliebener, blinder Kinder durch Fingergymnastik überhaupt zum Klavierspiel befähigt werden können, so müssen gesunde kräftige Hände durch Fingergymnastik in sehr kurzer Zeit unendlich viel weiter gelangen. Viele Jahre geistestötender, mechanischer Uebungen am Klavier könnten hierdurch erspart werden. — — —

Zu den Uebungen empfehle ich eine Vorrichtung, die seit vielen Jahren von mir zur Beseitigung gewisser Schwächezustände und Steifheiten der Finger verwandt wird.

Sie besteht in einem Drahtgestell, an welches man Züge mit Gewichten nach allen Richtungen hin anbringen kann. (Siehe die beistehenden Zeichnungen Seite 275). Befestigt man diese Züge mit einer Schlinge an den Fingern oder an der Hand, so bilden sie Widerstände für alle Bewegungen, die überhaupt mit den Muskeln der Hand oder Finger ausführbar sind. Ein Blick auf die beigefügten Zeichnungen scheint mir zu genügen, um zu erkennen, dass an dem hier abgebildeten Drahtgestell durch Gewichtszüge Widerstände für das Beugen, Strecken, Spreizen und für die Greifbewegungen der Finger hergestellt werden können. Die grosse Vielseitigkeit der Richtungen dieser Widerstände ist ja wohl auch durch Gummizüge erreichbar. Jedoch haben diese den Nachtheil, dass ihre Dehnbarkeit bei gesteigerter Dehnung schnell abnimmt und sie daher den Muskeln stets einen wachsenden Widerstand entgegensetzen. Da aber die Kraft des Muskels abnimmt, je mehr der Muskel sich zusammenzieht und schliesslich gleich Null wird, so übersteigt ein zunehmender Widerstand die Leistungsfähigkeit eines Muskels. Dieses zeigt sich schon darin, dass bei stark geschwächten Muskeln wachsende Widerstände die Bewegungen sehr einschränken, während Widerstände, die anfangs allmählich zunehmen und zum Schluss allmählich wieder abnehmen, die Ausgiebigkeit der Bewegungen bedeutend steigern.



Schema I.

Derartige Widerstände, also gleichmässig zu- und abnehmende, können mit meinen Vorrichtungen hergestellt werden.

Da nämlich (Schema I) der Finger einen einarmigen Hebel bildet, so ist die drehende Wirkung, welche der Zug der Schnur auf die Fingerspitze ausübt, bei verschiedenen Winkelstellungen des Fingers sehr verschieden. Beträgt z. B. das Gewicht G (Schema I) 100 gr., so ist, wenn Finger und Schnur einander in einer geraden Linie berühren (annähernd Schema I) die drehende Wirkung dieser 100 gr = 0, da die Fingerspitze hierbei auf einen toten Punkt steht und die gesammte Zugkraft dieser 100 gr durch den Hebel auf den Stützpunkt des Hebels übertragen wird. Bilden hingegen Schnur und Finger einen rechten Winkel, so ist die drehende Wirkung der 100 gr = 100 gr, da ja bekanntlich diese rechtwinkelige Stellung die günstigste Kraftrichtung gewährt. Die Werthe zwischen 100 gr und 0 gr sind leicht durch Rechnungen (mit Hilfe sin a) zu finden, auf die ich hier weiter nicht eingehe.*)

Vieljährige Erfahrungen haben mich gelehrt, dass Gewichtzüge in der Weise angewandt, wie es die Figuren 1, 2, 3 zeigen, ganz besonders sich zur Beseitigung von Versteifungen der Gelenke eignen, welche durch Rheumatismus u s. w. entstehen, und dass auch selbst hochgradige Schwächezustände der Hand durch sie geheilt werden können.

Vieljährige Beobachtungen führten mich auch auf die Ursachen dieser Heilwirkungen.

1) Die oben erwähnte Zu- und Abnahme der Widerstände entsprechen genau der Leistungsfähigkeit eines Muskels.

2) Sie gestatten so ausgiebige Bewegungen, als sie überhaupt mit Fingern ausführbar sind. Z. B. in Fig. 1 (Fingerbeugen) beschreibt die Fingerspitze fast einen Halbkreis. Hierdurch werden a) die Gelenkflächen der Finger in ihrer ganzen Ausdehnung an einander geschliffen und geglättet, b) die Bänder und Sehnen auf das Aeusserste gedehnt, c) die Muskeln ziehen sich bis auf's Aeusserste zusammen und dehnen sich wieder bis auf's Aeusserste aus.

Kurz die Gelenke, Bänder und Muskeln der Finger werden **zu Maximalleistungen** genöthigt, **ohne dass hierbei eine Ueberanstrengung eintritt**, wenn man nur einigermaassen die Erscheinungen der Ermüdung berücksichtigt.

Beim Ueben auf dem Klavier ist in vieler Hinsicht das Gegentheil der Fall.

Die Beugebewegungen und Streckbewegungen der Finger sind sehr wenig ausgiebig. Die Spitzen der Finger beschreiben bei ihnen höchstens einen Bogen von 50°.

*) Genaueres hierüber vergl. Samml. klin. Vorträge, begründ. v. S. Volkmann. 1897 No. 176: Dr. Otto Thilo: Uebungen.

Beim Spannen, Uebersetzen und Untersetzen der Finger wird ihnen oft eine Biegsamkeit zugemuthet, welche die meisten Menschen nur sehr allmählich durch Uebung erreichen können.

Die Widerstände beim Klavierspiel sind höchst ungleich. Bewegt man den Finger von einer Taste zur anderen, so hat man fast gar keinen äusseren Widerstand zu überwinden, drückt der Finger eine Taste nieder, so trifft er zunächst auf einen geringen Widerstand und dann auf einen unüberwindlichen.

Alle diese Verhältnisse sind zur Kräftigung und allmählichen Entwickelung der Finger nicht sehr geeignet. „Sie erfordern" — wie Jackson sagt — „viele Jahre, um die Gelenke und Muskeln der Hand zu kräftigen und biegsam zu machen", ja sie können sogar zu jenen Erkrankungen der Hand führen, welche das Spielen ganz unmöglich machen — zum Klavierkrampf.

Beim richtigen Gebrauch meiner Uebungsvorrichtung ist gerade das Gegentheil der Fall. Die ausgiebigen Widerstandsbewegungen entwickeln schnell die Kraft und Biegsamkeit der Finger und heilen sogar Klavierkrämpfe, die durch Uebungen auf dem Klavier entstanden sind, während wohl schwerlich Jemand behaupten wird, dass man Klavierkrämpfe durch Uebungen auf dem Klavier heilen kann.

Zur Gebrauchsanweisung*) meiner Vorrichtung möge die nachfolgende Beschreibung der beistehenden Figuren dienen.

Fig. 1 stellt das Fingerbeugen mit Widerstand dar.

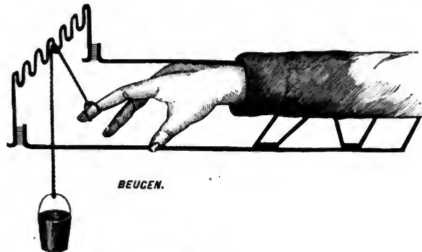


Fig. 1.

Hand und Drahtgestell liegen auf einem Tische. Die doppelt genommene Korsetschnur ist mit einer Schlinge an der Fingerkuppe befestigt. Die über den wellenförmig gekrümmten Drahtbügel gelegte Schnur trägt am Ende einen Eimer mit Gewichten, welche die Spitze des Fingers nach vorn und oben ziehen und so dem Beugen des Fingers einen Widerstand entgegensetzen.

Fig. 2 zeigt das Fingerstrecken mit Widerstand. Der in Fig. 1 abgebildete wellenförmige Drahtbügel (ich nenne ihn **„Kamm"**)

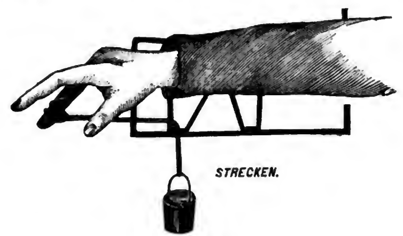


Fig. 2.

*) Diese Vorrichtungen sind käuflich zu 10 bis 12 Mark in Berlin bei Windler, Dorotheenstr. 3, R. Lentz, (Polytechnische Union), Ziegelstr., Musikalienhandlung Plotho, Potsdamerstr. 113, Hunger, Friedrichstr. 58; in Mannheim, Heidelberg, Frankfurt a. M. bei Dröll.

ist entfernt und das Drahtgestell so umgedreht, dass der in Fig. 1 beim Ellenbogen befindliche Theil des Gestelles unter die Hohlhand zu liegen kommt.

Die Schnur wird nicht über diesen Theil unter der Hohlhand gezogen, sondern über einen Drahtstab, der hinter demselben in der Nähe der Tischkante gelegen ist. Oberhalb dieses Drahtstabes befindet sich ein zweiter Drahtstab, welcher verhütet, dass der hier aufliegende Arm das Ziehen der Schnur behindere.

Das Strecken des Handgelenkes wird bewerkstelligt, wenn man die Hand etwas weiter verschiebt, als es in Fig. 2 dargestellt ist und die Schlinge der Schnur um drei Finger legt.

Fig. 3 stellt das Fingerspreizen dar. Das Drahtgestell liegt wie bei Fig. 1 (Fingerbeugen).

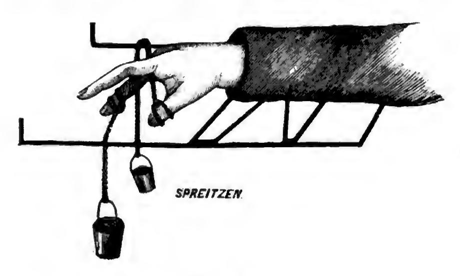


Fig. 3.

Zum **Schliessen** der Finger braucht man die Schnüre nur so zu legen, dass sie einander **nicht** kreuzen, also so, dass die eine Schnur nach rechts, die andere nach links verläuft.

Seitliche Bewegungen **der ganzen Hand** mit Widerstand führt man mit einem Eimer aus. Die Schnur des einen Eimers wird um drei Finger geschlungen und über einen seitlichen Drahtstab geführt, wie in Fig. 3.

Man zieht z. B. zuerst von rechts nach links, legt hierauf den Eimer über den links gelegenen Drahtstab und zieht von links nach rechts.

Diese Uebung eignet sich auch sehr als Vorübung für die Bogenführung beim Violinspiel, wie sie heutzutage verlangt wird.*)

Bei der Verwendung all' dieser Uebungen ist selbstverständlich auf die grosse Verschiedenheit der Hände zu achten. Z. B. schlaffe Hände mit übermässig biegsamen Fingern beanspruchen Uebungen, die eine allgemeine Kräftigung und Festigung der Hand bewirken, während feste ungelenke Hände Uebungen erfordern, welche die Biegsamkeit und Spannfähigkeit der Finger entwickeln. Ich gebe daher hier einige Uebungsrecepte, welche ich nach meinen physiologischen und anatomischen Kenntnissen und Beobachtungen an den verschiedensten gesunden und kranken Händen zusammenstellte. Auch habe ich alle Uebungen häufig mit meinen eigenen klavierspielenden Händen ausgeführt.

Selbstverständlich können diese Recepte nur eine sehr allgemeine Richtschnur geben. Der erfahrene Lehrer wird aber leicht nach ihnen das für den einzelnen Schüler Passende finden und auch geübte Klavierspieler werden sich einzelne Uebungen heraussuchen, um gewisse Ungleichheiten in der Geläufigkeit ihrer Finger zu beseitigen, z. B. Unselbstständigkeit des 4. Fingers, ungenügende Spannfähigkeit u. s. w. Stets aber vermeide man die Ueberanstrengung. Nur ein stufenweises Fortschreiten führt schnell zum Ziel, wie das schon Breslaur durch Wort und That in seiner Methodik und Klavierschule bewiesen hat.

*) Vergl. u. A: Emil Kross: Die Kunst der Bogenführung. Heilbronn, C. F. Schmidt.

(Schluss folgt).

Der Künstler in der modernen Gesellschaft.

Von **Charles Gounod.**

Die ungeheuere Ausdehnung der geselligen Beziehungen in der modernen Welt hat auf das Leben und die Werke des Künstlers einen bedeutenden und, wenn ich nicht irre, eher verderblichen als heilsamen Einfluss ausgeübt.

Früher — und dieses früher liegt noch nicht so sehr weit hinter uns — betrachtete man mit vollem Recht den Künstler nicht minder als den Gelehrten als das Glied einer jener grossen, von den Arbeitern des Gedankens gebildeten Körperschaften; man sah in ihm eine Art Klausner, dessen Zelle heilig und unverletzlich war; man machte sich ein Gewissen daraus, ihn herauszureissen aus der Stille und gesammelten Stimmung, ohne welche die geistige Empfängniss und Erschaffung lebenskräftiger Werke, welche der Zeit trotzen — jener furchtbaren Richterin, die „nicht verschont, was ohne sie entsteht", — schwierig, ja unmöglich ist.

Heutzutage gehört der Künstler nicht mehr sich selbst: er gehört allen: er ist mehr als Zielscheibe, er ist Beute. Sein persönliches, produktives Leben wird von den vermeintlichen Pflichten gegen die Gesellschaft gänzlich absorbirt, konfiszirt, entwerthet; er erstickt in dem Gewebe künstlicher, steriler Obliegenheiten, welche so viele Existenzen ausfüllen, denen es an einem ernsten Ziel und einer höheren Triebkraft fehlt. Mit einem Worte, er wird von der Welt „verschlungen".

Was versteht man unter „Welt"? Es ist die Menge derer, welche sich vor der Langeweile fürchten, und welche sich selbst zu entgehen suchen, aus Angst, mit sich allein zu sein.

Wenn man ausrechnet, wieviel Stunden dem Künstler für das Schaffen dadurch verloren gehen, dass sich eine stets im Wachsen begriffene Menge kleiner Verpflichtungen und Anforderungen die Ausnutzung seiner Tage streitig macht, so fragt man sich, durch welches Mehraufgebot an Thätigkeit, durch welchen Aufwand an Konzentration er die Zeit finden kann, seiner ersten Pflicht gerecht zu werden, nämlich der, dem Berufe Ehre zu machen, welchen er gewählt hat, und welchem das beste Theil seiner Kräfte und das ursprüngliche Quantum seiner Fähigkeiten zukommt.

Es muss zugegeben werden, dass die moderne Gesellschaft, indem sie die Schranken fallen liess, mit denen geringschätzige Gleichgültigkeit vielleicht mehr noch als verständnissvolle Zurückhaltung lange den Künstler umgeben hatte, ihm einen Schaden zugefügt hat, der durch keinen der Reize, über den sie verfügt, aufzuwiegen ist.

Molière, welcher alle Verkehrtheiten des menschlichen Lebens mit so tiefem Blick erforscht und mit so sicherer Hand gezeichnet hat, richtete über diesen Gegenstand an den grossen Minister Colbert die Worte der höchsten Weisheit und gesündesten Philosophie:

„Besuch und Studium ist im Wesen zweierlei.
Wer sich dem Hof ergiebt, ist für die Kunst nicht frei;
Zersplittert' Geist nur schwer Vollendung schaffen kann,
Soll das Genie gedeih'n, so braucht's den ganzen Mann."

Was kann wohl ein Geist hervorbringen, der durch Abendgesellschaften, Diners ausser dem Hause, fortwährende Berufungen zu allerhand Vereinen und Versammlungen beständig „geviertheilt" wird, der unablässig bestürmt wird durch eine Flut von Briefen, deren Dringlichkeit ihm keinen Augenblick Ruhe lässt und deren strafbare Verfasser herzlich wenig daran denken sich zu sagen: „Dem Manne stehle ich ja seine Zeit, seine Gedanken, sein Leben;" mit einem Worte, der das Opfer jener tausenderlei kleinen Tyranneien ist, welche die grosse Tyrannei der Zudringlichkeit des Publikums ausmachen!

Und dann die Besucher! Jene Menge Neugieriger und Beschäftigungsloser, welche von früh bis spät seine Thür belagern! Man wird einwenden: „Es ist eure eigene Schuld; ihr braucht eure Thür nur zu verschliessen." Recht schön, doch da kommen Empfehlungsschreiben, deren Trägern man oft schwerlich den Dienst verweigern kann, um welchen sie bitten; so ergiebt man sich in das Unvermeidliche und der Besucher wird eingelassen.

„Verzeihung, mein Herr, ich störe!"

„Allerdings, mein Herr!"

„Dann entschuldigen Sie, bitte; ich gehe, ich werde ein anderes Mal wiederkommen . . ."

„Bitte, nein! . . ."

„Wann kann man Sie denn sprechen, ohne dass man stört?"

„Mein Herr, man stört mich immer, wenn ich zu Hause bin."

„Wirklich? Sie sind also immer sehr beschäftigt?"

„Immer, wenn man mich nicht stört."

„Ach, das thut mir sehr leid! . . . . Doch ich will Sie nur auf ein paar Minuten in Anspruch nehmen . . ."

„Mein Gott, das ist Zeit genug, um einen Menschen zu köpfen, geschweige denn einen Gedanken; doch da Sie einmal da sind, reden Sie!

So geht es jeden Tag, und ich rede hier nur von Künstlern im allgemeinen. Es giebt eine gewisse Kategorie, welche in dieser Beziehung ganz ausnahmsweise privilegirt ist; es ist die der Musiker. Der Maler und der Bildhauer erzwingt sich seine ungestörte Arbeitszeit mit Leichtigkeit durch die erbarmungslose Losung: „Modellsitzung" und kann schlimmsten Falles in Gegenwart des Besuches den Pinsel oder Meissel weiterführen. Mit dem Tonkünstler hingegen steht die Sache ganz anders. Da er während des Tages arbeiten kann, raubt man ihm zur Unterhaltung der Salons seine Abende, und da er des Abends arbeiten kann, verschwendet man ihm, zerbröckelt man ihm ohne jedes Bedenken seine Tage. Uebrigens ist das Komponiren ja so leicht!

Es erheischt gar keine Arbeit! Es kommt von selbst, ist blosse Eingebung!

Man kann sich nicht vorstellen, wie unberechenbar die Zahl indiskreter Ansuche und Bittstellungen ist, denen der Musiker täglich ausgesetzt ist. Alles, was existirt an Klavierspielern, Geigern, Sängern, Komponisten, lyrischen und nichtlyrischen Dichterlingen, Musiklehrern, Erfindern von Methoden, Theorien, Systemen, Begründern von Zeitschriften, welche ihn mit Abonnementsofferten verfolgen, — von den Autographen- und Photographiensammlern, Album- und Fächersendern und tausenderlei anderen ganz abgesehen, — das ist die schreckliche Horde, welche den Musiker gewissermassen zu einem Nationaleigenthum macht, das dem Publikum zu jeder Stunde des Tages offen steht.

Kurz, unser Haus liegt nicht mehr an der Strasse, sondern die Strasse führt durch unser Haus; unser Leben ist den Müssiggängern, Neugierigen, Gelangweilten preisgegeben; ja Zeitungsberichterstatter jeglicher Färbung dringen in unser Heim ein, nicht allein, um das Publikum in die Intimität unserer vertraulichen Unterhaltungen einzuweihen, sondern um es mit der Farbe unserer Schlafröcke und Arbeitsjackets bekannt zu machen.

Es ist dies ein unheilvoller und ungesunder Zustand. Durch fortwährende Berührung mit der Masse bleicht und welkt jene köstliche zarte Verletzbarkeit des Gewissens, welche nur in der Zurückgezogenheit gedeiht, jeden Tag mehr, und man erntet nur noch eine oberflächliche, athemlose fieberhafte Aktivität, welche auf den Ruinen eines ewig gestörten Gleichgewichts krampfhaft hin- und herschwankt. Es ist aus mit den Stunden der Gemüthsruhe, der lichtvollen Heiterkeit, in welchen man allein bis auf den Grund seiner Seele schauen und seine innere Stimme vernehmen kann; sie haben der Aufregung der Aussenwelt allmählich Platz gemacht, und bald ist das hehre Heiligthum des Gefühls und Gedankens nur noch ein düsterer und dumpfer Kerker, in welchem man vor Langeweile umkommt, weil man nicht in seiner Stille leben kann.

Wäre die Zeit, welche man hingiebt, wenigstens immer nützlich angewandt! Könnte man seine Kräfte nur an fähige Geschöpfe verschwenden! Könnte man nur die Feurigen anfeuern! Doch wieviel verlorene Liebesmüh'! Wie viele leeren Redereien! Wie viele werthlosen Elemente, welche auf der Oberfläche dieses Ozeans der geselligen Verbindungen umhertreiben, ohne ihn je zu bereichern und ohne je durch ihn zu gewinnen.

Die wahre, eigentliche Wunde der Gesellschaft sind, mit einem Worte gesagt, die Menschen, welche sich langweilen, die, welche die Zeit der anderen töten, aus Furcht, die Zeit könnte sie tödten.

Sich langweilen! Sich selbst ein Gegenstand der Langeweile, des Verdrusses sein! Durch alle nur denkbaren Mittel trachten, wie man aus sich selbst fliehen kann! Giebt es auf der Welt einen Zustand der Hilflosigkeit, der Verarmung, welcher mit diesem zu vergleichen wäre? Und welchen Ersatz für das, was man ihnen bietet, kann man von Menschen erwarten, die sich langweilen?

Es giebt eine Menge landläufiger Ansichten, die man sich selten die Mühe giebt, auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu prüfen, und aus denen sich das unermessliche Erbgut der als gültig anerkannten Absurditäten zusammengesetzt. Eine derselben ist die, dass man glaubt — oder glauben macht — die Sympathie und die Protektion der Welt sei zum „Vorwärtskommen" nothwendig.

Um sich einer derartigen Täuschung hinzugeben oder dabei zu verharren, muss man die belebende Atmosphäre einer echten, festen Ueberzeugung in der That wenig empfunden haben. Die Protektion der Welt! Sie ist nicht allein unsicher, nein, sie ist das Unbeständigste, das Wetterwendischste, was es giebt, und noch weniger unterliegt es dem Zweifel, dass sie gewöhnlich nur denen angeboten wird, welche sie nicht mehr nöthig haben, wie jene Höflinge in einer berühmten Oper einen jungen Herrn mit ihren Dienstanerbietungen überhäuften, der plötzlich der Gegenstand königlicher Gunstbezeigungen geworden war.

Wenn an die Stelle des „Lebens" die „Existenz" getreten ist, darf man sich da wundern, dass der „Schein" das „Sein" und die „Gewandtheit" das „Können" verdrängt hat?

Ist der verborgene Gott, jener Gott, dessen Herrscherreich in uns ist, nicht mehr vorhanden, so muss sich der Mensch nothgedrungen Abgötter fabriziren. Daher kommt es, dass so viele Künstler darauf bedacht sind, sich in der Gesellschaft bekannt zu machen, sich überall sehen zu lassen, sich auf die Reklame, jenen zerbrechlichen Stab, zu stützen, mit dessen Trümmern der mühselige Lebensweg so vieler begeisterungslosen Seelen, so vieler Gemeinehrgeizigen angefüllt ist.

Es giebt nur eine Protektion, um welche man sich bemühen muss, denn nur diese eine ist dieser Mühe werth, die der unbedingten Offenheit gegen sich selbst, die, welche darin besteht, dass man das materielle, äussere Werk unter den Schutz des inneren, erlebten Werkes, das Wort unter den Schutz des Gedankens stelle. Der Konflikt der Meinungen, das „Für" und „Wider" der Beurtheilungen hat dann wenig zu sagen. Die Werke strahlen nur das Quantum Wärme aus, das sie ins Leben gerufen hat, und sie bleiben stets davon durchdrungen; doch es gehört Zeit dazu, das Feuer anzuzünden und es zu nähren. Ein erlauchter Komponist hatte deshalb über seine Thür folgende bedeutsame Inschrift setzen lassen:

„Wer mich besucht, macht mir Ehre,
Wer mich nicht besucht, macht mir Freude."

Mit anderen Worten: „Ich bin nie zu sprechen."

Ein anderes Cliché, das sich grosser Beliebtheit erfreut und zahlreicher Abdrücke rühmen kann, ist:

„Sie werden sich zu Grunde richten! Sie arbeiten zu viel! Sie müssen sich ausruhen! Besuchen Sie uns doch einmal! Das wird Ihnen gut thun! Es wird Sie zerstreuen! . . ."

Mich zerstreuen! Ei, darüber beklage ich mich ja gerade, das ist es ja gerade, was allen viel zu sehr am Herzen liegt! . . . „Sich zerstreuen", zu bestimmter, frei gewählter Zeit, das will ich gelten lassen: doch „zerstreut werden", und zwar zur Un-

zeit, das heisst, aus dem Fahrwasser gebracht, aus dem Boden gerissen werden, in dem man Wurzel gefasst hatte.

Die Arbeit eine Beschwerde! Eine Quelle der Gefahr! Ach, wie wenig muss man sie kennen, um ihr ein derartiges Unrecht zu thun! Nein, man darf sie weder dieser Undankbarkeit noch dieser Grausamkeit beschuldigen; sie zahlt hundertfach die ihr geweihten Kräfte zurück, und im Gegensatz zu den Finanzoperationen ist es hier der Zins, welcher das Kapital bringt.

Wenn es auf der Welt einen ohne Unterlass — und Gott weiss wie mannigfaltig — thätigen Arbeiter giebt, so ist es zweifelsohne das Herz. Von der steten Regelmässigkeit seiner Schläge hängt die Regelmässigkeit unserer Athmung sowie der Umlauf des Blutes ab, welches nach so wunderbar weiser Anordnung jedem der Organe die verschiedenen, zur Unterhaltung ihrer Funktionen nothwendigen Stoffe zuführt und zuertheilt, und selbst während unseres Schlafes, und ohne einen Augenblick still zu stehen, rollt sich dieses herrliche Zusammenspiel ab.

Was würde das Herz sagen, wenn man auch ihm rathen wollte, nicht so viel zu arbeiten, sich etwas Ruhe zu gönnen, mit einem Wort, sich zu zerstreuen?

Wohlan! Was für das Leben des Körpers das Herz ist, das ist die Arbeit für das Leben des Geistes; sie ist die Ernährung, Athmung und Cirkulation der Verstandeskraft.

Wie jede Art Gymnastik ermüdet sie nur diejenigen, welche nicht darin geübt sind. Man hat die Arbeit als Züchtigung und Strafe dargestellt: sie ist Glückseligkeit und Gesundheit. Man vergleiche ein Stück bebautes, fruchtbares Land mit einem Brachfeld und entscheide, ob nicht da, wo Kultur und Ueberfluss ist, auch Freude und Glück zu finden sind.

Nein, nicht die Arbeit tödtet, sondern die Unfruchtbarkeit; Produktivität heisst Jugend, heisst Leben.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.*)

Nachdem uns die Kgl. Oper am Schlusse des Sommersemesters eine fast durchweg wohlgelungene Gesammtaufführung des Nibelungenzyklus nach Bayreuther Muster bescheert hatte, setzte die Wintersaison pünktlich am 1. Oktober ziemlich stark mit Konzerten ein. Es war beinahe jeder Abend durch zwei bis drei musikalische Aufführungen in Beschlag genommen worden. Selbstverständlich kann es nicht die Aufgabe des Referenten sein, über jedes dieser Konzerte ausführlich zu berichten; nur der wichtigsten gerade — und derer bleiben noch genug — werden wir Erwähnung thun.

Dem hier noch unbekannt gewesenen ungarischen Pianisten **Ernst von Dohnányi** war ein grosser Ruf vorangeeilt; er hat ihn vollauf gerechtfertigt und dürfte seitdem von sich reden machen. Als eine vortreffliche Pianistin gilt seit geraumer Zeit Fräulein **Anna Haasters**, welche sich am 5. Oktober in der Singakademie mit einem eigenen Klavierabend vorstellte. Sie verleugnet auch keinen Augenblick die vorzügliche Schule Bülows: Klarheit und Sicherheit in der technischen Behandlung des Klaviers sind ihre hervorstechendsten Vorzüge. Aber diese feine säuberliche, wunderbar minutiöse Technik findet ihren gereiftesten Ausdruck nur in den sogenannten Kabinetstücken, wie sie z. B. Schumann (Papillons) und Mendelssohn („Leicht und Luftig") geschaffen haben. Handelt es sich aber darum, eine Technik im grossen Stile (Chopin, Liszt) zu entwickeln, so zeigt es sich, dass hier die individuelle Veranlagung der Künstlerin einigermassen versagt. Unter diesem Missstande litt u. a. die Wiedergabe der As-dur-Polonaise Chopin's; dazu kommt noch zuweilen ein gewisses Manko an verständnissvollem Vortrag, wie es sich leider bei der Wiedergabe von Beethoven's Mondscheinsonate einstellte. Frl. Haasters trug in dieses wunderbare Tongedicht eine ganze Reihe von rhythmischen Verzerrungen und ein hier gar nicht angebrachtes Rubatospiel hinein, dass Beethoven zeitweilig nicht zu erkennen war.

Zwei Kontra-Altistinnen — bekanntlich eine Seltenheit — liessen ihre Prachtstimmen in der Singakademie am 2. und 4. Oktober ertönen. Es waren dies Frau **Iduna Walter-Choinanus** und **Miss Clara Butt**, von denen die erste Dame den Vorzug der freieren Darstellungskunst besitzt. Beide Stimmen reichen vom tiefen d (!), als Schlussnote in Schuberts „Der Tod und das Mädchen" bis zum zweigestrichenen fis, wobei bemerkt sei, dass Miss Butt über eine ungewöhnlich starke, beinahe männliche Stimme verfügt, die freilich oft die Grenze des Aesthetisch-Schönen hart streift. Dass diese Sängerin in den höchsten Kreisen sehr beliebt sein muss, bewies die Anwesenheit der Kaiserin und der Prinzessin Friedrich Leopold. — Eine seltene Carrière scheint der Barytonist **Martin Oberdörffer** einschlagen zu wollen; denn er unternahm im Saal Bechstein am 9. Oktober den Sprung vom Musikalienverleger (u. a. Spinelli's Oper „A basso Porto") auf das Konzertpodium, und das Experiment glückte im grossen und ganzen; denn Herr Oberdörffer ist im Besitze einer schönen sympathischen Stimme, die er in guter Schule gebildet haben dürfte; davon zeugt seine gute Behand-

*) Herr O. Eichberg ist leider erkrankt. Bis zu seiner hoffentlich baldigen Genesung wird Herr Paul Ertel die Güte haben, ihn zu vertreten.

lung des Pianissimo. Der Vortrag ist geschmackvoll, wenn auch etwas übertrieben empfindsam.

Ein wirkliches Wunderkind stellte sich am 6. Oktober in der Singakademie zum ersten Male einem grösseren Zuhörerkreise in der Person der kleinen, am 22. März 1882 geborenen, **Laura Helbling** vor. Was man an dieser gottbegnadeten Geigenkünstler in zuerst bewundern soll, die Technik, den grossen Ton oder die Reife der künstlerischen Auffassung, man weiss es nicht. Nur ein Phänomen vermag einen gleichen Eindruck hervorzurufen, als wie das seltene Talent der kleinen Schweizerin, und darum bedarf es hier keiner besonderen Empfehlung mehr; denn Frl. Helbling empfiehlt sich selbst am besten.

Die grossen Orchesterkonzerte nahmen mit dem I Symphonie - Abend **der Kgl. Kapelle** am 4. Oktober ihren Anfang. Das Programm enthielt ausser Spohr's seltener gespielten ziemlich harmlosen Ouvertüre zur Oper „Faust" nur bekanntere Werke: Brahms leicht verständliche II. Symphonie, die erste Beethoven's und die Freischütz-Ouvertüre, dass diesen Aufgaben unsere Kgl. Kapelle in jeder Beziehung gerecht wurde, ist an sich ganz selbstverständlich. Bei einer so auserlesenen Künstlerschaar nimmt auch unseres Erachtens der Dirigent keineswegs die grosse Position ein, die ihm zuweilen vom Publikum imputirt wird; denn es ist sicher das grössere Kunststück, mit einem minderwerthigeren Orchester Grosses und Erhabenes zu vollbringen. Herr Weingärtner, der Leiter dieser Elite-Soiréen, ist darum nur insoweit zu kritisiren, als es seiner Direktion und Inspiration gelingt, auf die ihm unterstellten Künstler seine eigenen Intuitionen zu übertragen und diese lassen zuweilen manchen Wunsch unberücksichtigt. Es ist namentlich Beethoven, dessen Geist er nicht in der richtigen Weise erfasst. Hier kann es gewiss nicht genügen, wenn Weingärtner sich lediglich darauf beschränkt, den echt männlich - kraftvollen Charakter des grössten Symphonienmeisters wiederzugeben. Um einer wahrhaft künstlerischen Darstellung gerecht zu werden, gehört auch unter anderem, aus dem Tonpoem heraus die Richtigkeit der Zeitmaasse und der Phrasirungen zu fühlen, und diese psychologische Thätigkeit vermissten wir bei Weingärtner.

Der Name **Max Fiedler** dürfte ausser in Hamburg in den weitesten Kreisen bisher unbekannt gewesen sein, und dennoch zählt dieser auserwählte Künstler nach seinem grossen Symphoniekonzert am 7. Oktober (in der Singakademie) zu den befähigtsten Dirigenten der Gegenwart. Gleich Colonne und Bülow ist ihm eine Straffheit der Rhythmik eigen, die geradezu bewunderungswürdig ist. Dabei versteht er es, den Inhalt eines Tonwerks bis ins Kleinste darzulegen; vielleicht geht er in dieser löblichen Eigenschaft sogar zu weit. Jedenfalls war die Wiedergabe der I. Symphonie von Brahms, der „einen" Faust-Ouvertüre Wagners und der grossen Leonoren-Ouvertüre Beethovens eine absolut mustergiltige zu nennen, wobei eine besondere Anerkennung unserem vortrefflichen Philharmonischen Orchester nicht vorenthalten werden darf. Eine Novität: Othello, symphonische Dichtung von dem tschechischen Komponisten Zdenko Fibich brachte es infolge ihrer Zerfahrenheit nur zu einem Achtungserfolg, und eine zweite, Scherzo (II) von Goldmark, op. 45, bot, mit den bekannten Vorzügen des Autors der „Königin von Saba" ausgestattet, dem Orchester reichlich Gelegenheit, virtuosen Glanz zu entfalten.

Einen weit weniger günstigen Eindruck machte ein Kompositionskonzert, das **Ferruccio B. Busoni** am 8. d. M. in der Singakademie ebenfalls mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete. Der geniale Klavierkünstler wollte den Beweis erbringen, dass er möglicherweise auch ein genialer Komponist sei. Diesen Beweis ist er indessen schuldig geblieben; denn die Aufführung der von ihm selbst dirigirten Werke: Lustspiel-Ouvertüre, symphonische Tondichtung, Violinkonzert (Herr Konzertmeister Henri Petri) und II. (geharnischte) Orchestersuite, hinterliess mit Ausnahme des ersten Werkes, komponirt 1897, einen recht unerfreulichen Eindruck. Busoni ist ein Himmelsstürmer und glaubt auf der Basis Liszt-Wagner die Grenzen der Symphonie zu erweitern. Möglich ist dieses Streben ohne Zweifel, aber vorläufig ist Busoni nicht der Mann dazu, es zu verwirklichen. So lange es eine Aesthetik in der Musik giebt, so lange wird als ein oberstes Grundgesetz die kategorische Forderung nach „Melodie" bestehen. Wie sagt doch selbst Wagner in seinen gesammelten Schriften? „Die einzige Form der Musik ist die Melodie; ohne Melodie ist die Musik gar nicht denkbar, und Musik und Melodie sind durchaus untrennbar". Dies sollte der Neuerer Busoni beherzigen. Seine Art zu komponiren besteht zumeist in einem Tohuwabohu, an dem sich das ganze Orchester möglichst fortissimo betheiligt. Die beste Kritik über sich schrieb Busoni selbst einmal in dem ausgegebenen Programmbuche, wo er eine Phrase mit „Blech" überschrieb. Trotz alledem ist das ernste Streben des Komponisten entschieden zu bewundern und ihm dringend zu wünschen, dass er recht bald aus der Gährungsepoche herauskommt. Sein neuestes Werk, die Lustspiel-Ouvertüre, scheint in der That das Beste erhoffen zu lassen.

Endlich gab es noch eine Grande Première im **Neuen Königl. Opern-Theater** (Kroll): Salvatorello, historisch-romantische Episode in drei Aufzügen. Text und Musik von Maestro (?) Alfredo Soffredini; angeblich dem Lehrer Mascagni's. Ist das letztere wahr, so darf man sich allerdings nicht wundern, warum Mascagni so wenig gelernt hat. Die sogenannte Oper wird von 28 Knaben (!) im Alter von 11—16 Jahren dargestellt und verdient nicht die geringste ernstliche Beurtheilung, da für jeden Kenner des italienischen Kunstgesanges hier einfach das Interesse aufhört. Wohl aber muss ein ernstliches Veto dagegen eingelegt werden, dass Knaben, deren Stimmen sich in der Mutirperiode befinden, zu ihrem eigenen Ruin veranlasst werden, an einer so ausgefallenen Sache wie eine Kinderoper, Theil zu nehmen. Die jungen Burschen mögen erst die Schulbänke gehörig drücken, ehe sie daran denken können, Konzertreisen zu unternehmen.

Paul Ertel.

Montag, den 4. Oktober 1897 veranstaltete der Königl. Opernsänger José Giron ein Konzert mit seinen Gesangschülern. Die uns vorgeführten Leistungen zeigten durchweg gewissenhafte Schulung, leichten Tonansatz, gute Aussprache und verständnissvolle Auffassung. Das noch sehr junge Fräulein M. Kleesen berechtigt zu hübschen Erwartungen, wenngleich die Stimme auch jetzt noch etwas hauchig erklingt. — Frl. M. Hacker verfügt zwar nur über bescheidene Stimmmittel, weiss dieselben aber durch belebten Vortrag, wie in den Liedern „Haidenröslein" von Schubert und „Mutter an der Wiege" von Löwe, zur Geltung zu bringen. Frl. Elsa Hoffmann liess ein bemerkenswerthes Koloraturtalent erkennen. Die Herren Pfeiler und Stolzenfels verfügen über schöne Baritonstimmen. Namentlich Letzterer erwies sich soweit vorgeschritten, dass er im Konzertsaal wohl auf Erfolg wird rechnen dürfen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der rühmlich bekannte Klaviervirtuos Herr Emil Sauer in Dresden erhielt vom Fürsten von Bulgarien eine hohe Auszeichnung durch Verleihung des Komthurkreuzes des Bulgarischen Civilverdienstordens.

— Unser Meistersänger Franz Betz ist mit dem 1. September als ständiges Mitglied aus dem Verbande der kgl. Oper ausgeschieden. Der Kaiser hat den Künstler zum Ehrenmitgliede der kgl. Oper ernannt. Herr Betz wird in einigen seiner Hauptrollen wie Hans Sachs, Falstaff, Tell, Kurwenal, auch fernerhin noch auf der kgl. Bühne auftreten.

— Die in Berlin verstorbene Liederkomponistin Frau Ida Becker, eine Tochter des in Dresden verstorbenen Musikschriftstellers und Komponisten Emil Naumann, hat, da ihre Ehe mit einem erblindeten Rentier kinderlos geblieben war, ihr gesammtes Vermögen in Höhe von 750 000 Mk. der Berliner Stadtverwaltung mit der Massgabe vermacht, die Summe zur Begründung eines Asyls für Blinde zu verwenden. Der Berliner Magistrat hat die grossherzige Schenkung unter dem Titel „Wilhelm und Ida Becker-Stiftung" übernommen.

— Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendium für Komponisten ist dem früheren Schüler des kaiserlichen Konservatoriums in Moskau der hiesigen königlichen akademischen Hochschule für Musik und der hiesigen Meisterschule für musikalische Komposition des Professors Bargiel, Paul Juon verliehen worden. Das Stipendium für ausübende Tonkünstler wurde der früheren Schülerin der hiesigen königlichen akademischen Hochschule für Musik, Eleonore Jackson zuerkannt. Aus der Zinsen-Einnahme der Stiftung wurden dem früheren Schüler der hiesigen königlichen akademischen Hochschule für Musik, derzeitigen Schüler der hiesigen Meisterschule für musikalische Komposition des Professors Bruch, Komponisten Leo Schrattenholz, der Schülerin des Dr. Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M., Klavierspielerin Frieda Hodapp, und dem früheren Schüler der hiesigen königlichen akademischen Hochschule für Musik, Sänger und Violinisten Ferdinand Schleicher, Zuwendungen gemacht.

— Der Verein deutscher Musikalienhändler erlässt soeben eine Warnung gegen widerrechtliches Vervielfältigen von Musikalien. Schon das einmalige Abschreiben gegen Nachdruck geschützter Druckwerke ist strafbar, worauf wir besonders Gesangvereine in ihrem Interesse aufmerksam machen. Auch wenn einzelne Personen es heimlicherweise thun, verstossen sie gegen das Gesetz, welches in diesem Falle bis 3000 Mark Strafe oder eventuell 6 Monate Gefängniss ansetzt; auch Privatentschädigung bis 6000 Mark kann gefordert werden. Um das Gesetz in Kraft treten zu lassen, genügt schon das Abschreiben einer Chorstimme oder irgend einer Bagatelle.

— In Barmen ist am 22. September eine neue Stadthalle eingeweiht worden, die einen schönen, 2000 Personen fassenden Konzertsaal enthält und mit einem Kostenaufwande von 600 000 Mark errichtet worden ist. In dem Einweihungskonzert wirkten das bedeutend verstärkte städtische Orchester unter Kapellmeister Steinbruch, sowie als Solisten Frau Ende-Andriessen aus Frankfurt a. M. und Herr Bernhard Stavenhagen aus Weimar mit.

— Der „Eclair" schreibt einen Preiswettbewerb für einen französisch-russischen Allianzmarsch aus. Die näheren Bedingungen wird man erst in einigen Tagen erfahren; doch kündigt das Blatt jetzt schon an, dass der Preis, um den russische und französische Tonsetzer sich bewerben dürfen, ein ungewohnt hoher sein werde. Es setzt auch auseinander, warum es sich nur an Musiker wende und auf Worte zu der Komposition verzichte. Der Text, sagt es, wäre in diesem Falle eine Klippe. Allerdings rege ein so grosses Ereigniss die poetische Inspiration an: aber die Gefühle in eine genaue litterarische Form zu fassen, sei gar zu heikel. Nur das Strassenlied darf durch Ueberschwänglichkeit lächerlich sein, ohne seinen Reiz einzubüssen. . . Kurzum, der „Eclair" hält es für gerathen, sich nur an die Komponisten und nicht an die Gelegenheitsdichter zu wenden.

— Japan reformirt jetzt seine Musik nach europäischem Muster. Das tonangebende japanische Orchester ist die „kaiserliche Kapelle". An der Spitze derselben steht ein Deutscher, Herr Eckel, der mit Erfolg bemüht ist, die kaiserliche Kapelle zu einer Musikschule nach deutschem Vorbild umzugestalten. In der kaiserlichen Kapelle sind die Stellungen erblich. Die Kinder der Mitglieder der Kapelle werden auf Kosten der Regierung wieder zu Musikern ausgebildet, und soweit sie später keinen Platz in der kaiserlichen Kapelle selber finden, sind sie ausserhalb derselben in der Pflege der Musik thätig. Aehnlich organisirt ist die Militärmusikschule, an deren Spitze Hirosima Furuja steht, der in den Kreisen der deutschen Militärmusiker bekannt ist, weil er auf Kosten der japanischen Regierung

fünf Jahre hindurch in Deutschland das Militärmusikwesen studirt hat.

— Herr Leon Idzikowski, Musikverleger in Kiew (Russland) setzt einen Preis von Rs. 300 aus, für die beste Komposition eines „Festmarsches“ zur Enthüllung des Mickiewicz-Denkmals, welches zur Feier des 100jährigen Geburtsfestes, des berühmten polnischen Dichters in Warschau errichtet wird. — Zur Theilnahme werden alle polnischen Tondichter eingeladen. — Das Manuskript des Marsches muss aus 2 und 4 händiger Komposition, nebst Partitur und Stimmen des Arrangements für ein symphonisches Orchester bestehen. — Die Einsendung der Manuskripte an den Verleger muss spätestens bis 1. Februar 1898 (n. St.) erfolgen.

— Der den Lesern des „Klavier-Lehrers“ wohlbekannte Herr Seminarmusiklehrer, Kgl. Musikdirektor Schwarzlose in Oranienburg feierte am 2. Oktober in geistiger und körperlicher Frische sein 50jähriges Amtsjubiläum, bei welcher Gelegenheit die Stadt sowie seine Kollegen, die früheren und jetzigen Schüler in Darbringungen und Ehrungen der verschiedensten Art wetteiferten. Sei dem Jubilar noch manches Jahr der Freude und des Wohlergehens im Kreise aller derer, die ihm in Dankbarkeit und Liebe zugethan sind, beschieden.

Bergamo, 26. September. Bei prachtvollem Wetter fand heute Nachmittag die Enthüllung des Denkmals Donizettis statt. Die Stadt hatte Flaggenschmuck angelegt. Der Minister Graf Codronchi, die Behörden, eine grosse Zuschauermenge, sowie 50 Vereine mit ihren Fahnen und 11 Musikkorps wohnten der Feier bei. Mehrere Reden wurden gehalten, von denen diejenige Codronchis lebhaften Beifall erntete. In dieser nannte er hinsichtlich der neuen Wege, denen die Kunst zu folgen suche, Richard Wagner denjenigen, der unnachahmlich, unerreichbar drei Jahrhunderte musikalischer Ueberlieferungen zusammenfasste und sein Siegel darauf drückte. Man könne einige technische Züge Wagner's nachahmen, aber nicht einmal seine ganze Technik, denn die Technik Wagner's sei die eigene Form seines Geistes, sei sein Geist selbst.

Wiesbaden. Sein 25. Schuljahr beschloss das am 20. Oktober 1872 gegründete Freudenberg'sche Konservatorium zu Wiesbaden, das zur Zeit unter Leitung der Direktoren Albert Fuchs und Emil Kühns steht. Ein ausführlicher Bericht über die bisherige Thätigkeit des genannten Instituts erscheint bei Gelegenheit der Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Ein kurzer Rückblick auf das vergangene Schuljahr sei aber beim Eintritt in das neue gestattet. Der Besuch des Konservatoriums ist auch in letzter Zeit ein sehr guter gewesen. Ein namhafter Wechsel in den Lehrkräften hatte nicht stattgefunden. In 30 Aufführungen, von denen 26 vor geladenem Publikum, 4 nur im Beisein der Lehrkräfte des Instituts stattfanden, gelangten folgende grössere Werke zum Vortrag: Stabat mater für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Pergolesi, der 12. Psalm für gem. Chor von Schubert, „Vor der Klosterpforte“ für Soli, Chor und Orchester von Grieg, der 22. Psalm von Mendelssohn (8stimmig). An Streich-Orchesterwerken führten die Programme an: Passacaglia von Muffat, Concerto grosso von Corelli-Geminiani, Menuett von Jean Bapt. Lully. Ferner die folgenden Konzerte mit Begleitung des Orchesters: Klavierkonzerte von Beethoven (cmoll und Cdur), Mendelssohn (gmoll und dmoll, je 2 Sätze), Weber (fmoll), b) Violinkonzert von Lipinski und Legende von Wieniawski, Ungarische Fantasie von Grützmacher. Eine grössere Reihe von Instrumentalkonzerten, mit begleitendem Klavier ausgeführt, zeigt die Namen: Mozart, Mendelssohn, Spohr, Leonhard, Rode, de Bériot, Bach, Servais und Kreuzer. Die Kammermusik war durch Quartette, Trio's etc. von P. E. Bach, Haydn, Kiel, Schumann, Schubert, Grieg, Arcangello Corelli, Mozart und Beethoven vertreten. An Gesangswerken wurden gebracht: a) mit Begleitung von Streichinstrumenten: Serenade von Viardôt-Haydn, Serenade von Gounod; b) Duette aus Radamisto von Händel, und aus den „lustigen Weibern“ von Nicolai, sowie 12 altitalienische Canzonetten in Bearbeitung von Alb. Fuchs; ferner Arien und Lieder von Wagner, Rossini, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Fuchs, Caccini, Salv. Rosa, Leonardo Vinci, Händel, Grieg, Mozart, Giordani, Brahms, Loewe, Marchesi, Jensen, Franz, Haydn, Thomas, Weber, im ganzen 63 Nummern. Das Klavier wird mit ungefähr 200 Nummern vertreten, darunter eine Reihe von Sonaten und Konzertstücken klassischer und moderner Meister. Auch das Ensemblespiel fand Raum durch Wiedergabe von Werken für Klavier zu 4 Händen. 53 Kompositionen für Violine, Soli und Duette, sowie 6 Violinstücke. 5 Schülerkompositionen enthalten die Programme gleichfalls. Im ganzen gelangten 455 Nummern zum Vortrag.

Diese Schülervorträge fanden sowohl von Seiten der Presse, sowie des zahlreich anwesenden Publikums anerkennende Beurtheilung; das Institut hat somit seinen altbewährten guten Ruf auf's neue bekräftigt.

Die Bibliothek, die gegen 3500 Nummern zählt, ist wesentlich vermehrt worden. Das königliche Theater und verschiedene Konzertgesellschaften haben das Konservatorium in dankenswerter Weise mit Freikarten bedacht. Von den Institutsschülern haben eine Anzahl Stellung als Lehrer, Dirigenten, als Sänger in Theatern und im Orchester gefunden. Mehrere Freistellen kamen bedürftigen Eleven zugute. Das kommende Schuljahr bringt einige Neuerungen im Lehrplan, die bereits durch die Tagesblätter bekannt gegeben wurden, so. z. B. die Errichtung von Elementarklassen zu ermässigtem Honorarsatze, die Elementargesangsklasse etc. Zwei bewährte Lehrkräfte treten dem Konservatorium bei: Herr Prof. F. Mannstaedt, der vorzügliche Klaviervirtuose und Pädagoge, der früher schon durch Jahre am Institute unterrichtete, und Herr Emil Kühns, der als konzertirender Künstler und Lehrer eine anerkannt erfolgreiche Thätigkeit aufweist. Letzterer betheiligt sich auch an der Leitung des Konservatoriums.

Möge das neue Schuljahr ein weiteres Fortschreiten auf der erfolgreich betretenen Bahn bedeuten und möge das Institut seinen Ruf als älteste und besuchteste Musikschule Wiesbadens weiterhin bewähren.

Bücher und Musikalien.

Nicolai von Wilm: op. 154. Humoresken. 3 Klavierstücke. Leipzig, Otto Forberg.

Wir sind dem fleissigen Komponisten in letzter Zeit ziemlich oft begegnet und neben dem Guten, was er uns brachte, fand sich auch manches Minderwerthige. Ueber sein neuestes Werk können wir nur sagen, dass es weitaus das beste ist, was uns seit längerer Zeit von ihm vorlag. In diesen Humoresken steckt wirklicher Humor, eine ungemeine Fülle kleiner, flott hingeworfener Motive, die in neckischem Spiel, in allerhand überraschenden Wendungen, in stetem Wechsel harmonischer Beleuchtung verwerthet werden und das Interesse wach halten. Frisch und originell sind alle drei, auf No. 1 möchten wir gewandte Spieler noch besonders daraufhin aufmerkmachen.

Hans Huber: Karnevalsscenen. Sieben Fantasiestücke. Leipzig, Gebr. Hug.

Polonaise, Serenade des Polichinel, Pierrette, Liebesduett, Reigen, Träumerei und Hochzeitsmarsch sind die Ueberschriften der einzelnen Sätze dieser feinen, vornehmen und durchaus originellen Klaviermusik. Es ruht ein eigener Reiz in ihnen, es ist die Karnevalsfreude der eleganten Welt, Polichinel und Pierrette sind nur Masken im lichtdurchströmten Saal, unter denen die Vertreter der Aristokratie sich verbergen. So bleiben No. 1 und 7 trotz ihres rauschenden, glänzenden Gewandes als Ein- und Ausleitungsstücke nur für diese vornehme Welt geeignet, No. 2 ist von zierlicher Grazie, No. 3 ein fantastischer Walzer, von süsser Heimlichkeit sind 4 und 6 erfüllt, ganz reizende Melodik entfaltet der Reigen; wir möchten alle guten Klavierspieler auf diese werthvollen Stücke aufmerksam machen.

Ludwig Mendelssohn op. 63. Herzblättchens Zeitvertreib. Drei Klavierstücke. Berlin, R. Kaun.

Die Stücke in Herzblättchens Zeitvertreib sind wirklich allerliebst, wenn Herzblättchen ihr Püppchen in den Schlaf wiegt, Walzer tanzt, oder mit dem grossen Bruder marschirt, so ist das alles so vorzüglich in Stimmung und Ausdruck getroffen, dass wir mit Freude auf das Werk aufmerksam machen.

Robert Oehme op. 10. Was die Blumen sagten. Mainz, Schott's Söhne.

S. Bagge: op. 24. Zwei Charakterstücke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

K. Goebfahr: op. 42. Lyrische Skizzen. op. 43. Allegro scherzando e cappricciosa. Leipzig, Hans Licht.

Eric Meyer-Helmund: Souvenir und Polka excentrique. Leipzig, Otto Forberg.

Aus einem ganzen Stoss uns vorliegenden Fantasie- oder „Charakterstücke", in denen man die „Fantasie" vergeblich sucht, während der „Charakter" ausgeblieben ist, haben wir obige kleine, etwas bunte Blüthenlese zusammengestellt. Oehme's Stückchen, die er mit Blumennamen betitelte, sind feine, zierliche Fantasien, manchmal etwas nach berühmten Mustern gearbeitet, aber trotzdem reizvoll und voll klangvoller Melodik. — Bagge's Stücke sind tüchtige Arbeiten, er schafft mit kräftigen Motiven, weiche Stimmungen oder das Tändeln mit Blumen ist nicht seine Art, man fühlt sich bei seinen reichlich ausgesponnenen, eindringlich oft eingeführten Themen etwas frostig angehaucht. — Goebfahr hat in seinen „Lyrischen Skizzen" einmal statt Blumen oder Lieder die Dichter selbst als Ueberschriften eingeführt, aber der Konnex zwischen der Dichtergestalt und den sie illustrierenden Tönen ist uns in den meisten Fällen nicht aufgegangen. — Meyer-Hellmund's beide Klavierstücke sind Salonmusik, die hart an der Grenze der Trivialität schwanken, schade, dass der begabte Komponist derartige Finte zu fliegen dem Druck übergiebt.

—r.

Von Heinrich Germer's „Instruktiver Ausgabe ausgewählter Tonstücke und Studienwerke Stephen Heller's und Adolf Henselt's" liegt die Fortsetzung „C. Obere Mittelstufe" vor, sie enthält von ersterem op. 81 Sechs Präludien und op. 86 „Im Walde" in 7 Einzelheften. Wir machen wiederholt auf diese vorzügliche bei Breitkopf und Härtel erscheinende Ausgabe aufmerksam.

Vereine.

Am Montag, den 4. Oktober hielt der Berliner Tonkünstler-Verein im Norddeutschen Hof, Mohrenstrasse 20, eine General-Versammlung ab. Der Vorsitzende, Herr Musikdirektor Pasch, der Schatzmeister, Herr Kammermusiker Becker und der Bibliothekar, Herr Dobritsch berichteten über das verflossene Vereinsjahr. Es fanden 2 ordentliche und 1 ausserordentliche General-Versammlung, sowie 10 ordentliche Sitzungen statt; 5 musikalische und 6 wissenschaftliche Vorträge wurden gehalten und 2 Konzerte — ein weltliches und ein Kirchen-Konzert — veranstaltet. Dem Schatzmeister wurde Decharge ertheilt, nachdem eine Revisions-Kommission die Kasse revidirt hatte. Der Verein gedenkt im nächsten Winter 2 Kammermusik-Abende zu veranstalten, in denen Kompositionen von Mitgliedern aufgeführt werden sollen. Auf Vorschlag des Vorstandes wird eine Konzert-Kommission wieder eingesetzt, und zwar wählen die Anwesenden in dieselbe 5 Vereinsmitglieder. Im weiteren Verlauf des Abends fand die Vorstandswahl statt; der 2. Schriftführer, Herr Wustandt, schied aus dem Vorstand aus; im übrigen wurde der alte Vorstand wieder gewählt und zum 1. stellvertretenden Vorsitzenden Herr Musikdirektor Pasch, zum 2. stellv. Vorsitzenden Herr Rich. O. Eichberg, zum 1. Schriftführer Herr Bernh. Irrgang, zum 2. Schriftführer wurde neu gewählt Herr Horrwitz, zum Schatzmeister Herr Becker, zum Kassirer Herr O. Fauter, zum Bibliothekar Herr Dobritzsch und zum Ordner Herr E. A. Veit. An die General-Versammlung schloss sich noch eine ordentliche Sitzung an, in der Herr Rich. J. Eichberg auf einem Duysen'schen Flügel die 15 eingesandten Themen vortrug. Mit grossem Interesse wurden dieselben von den Anwesenden angehört; eine geheime Zettelwahl ergab als die 5 besten, die Themen der Herren O. Pasch, Rich. J. Eichberg, Wustandt, Fauter und Rich. J. Eichberg (für ein 2. Thema).

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

In dem Bericht über die konstituirende Versammlung der Musiksektion in Leipzig wurde aus Versehen die Erwähnung des von der Vorsitzenden der Musikgruppe Schlesien und Posen, Frl. Elisabeth Simon, erstatteten Berichtes ausgelassen.

Der Vorstand
i. A.: Sophie Henkel,
I. Vorsitzende.

Meinungs-Austausch.

(Schluss.)

Ebenso, wie es mir Vergnügen machte, bereits auf den ersten Abschnitt der Auslassungen des Herrn Robert Huch (in No. 16 d. Bl.) über Befähigungsnachweis zum Unterricht im Klavierspiel näher einzugehen, fühle ich heute das Bedürfniss, den zweiten Abschnitt näher in Betracht zu ziehen und Herrn Huch darzuthun, in wie weit ich mit ihm auch hier übereinstimme. Herr Huch widmet in dem angezogenen Abschnitte seine Betrachtungen den sogenannten Talentlosen und aller Wahrscheinlichkeit nach wohl mit Rücksicht auf das in No. 15 wiedergegebene Plakat „Freistunde für Talentlose“. — Ich hatte mich bei Veröffentlichung dieses Plakats in die Lage derjenigen Eltern versetzt, deren Kindern eine Beanlagung und Begabung von gewisser Seite abgesprochen wird. Solche Eltern würden sich indess in ihrer Empfindlichkeit leichter beruhigt fühlen, wenn sie sich damit trösteten, dass dergleichen absprechende Urtheile ja schon älteren Datums sind und meistens von geistig beschränkten und rücksichtslosen Personen ausgehen. Konnten doch wenig begabte Lehrer Sir Walter Scott in seiner frühen Jugend einen entsetzlichen Dummkopf nennen; Napoleon Bonaparte beeigenschafteten sie als unbedeutend und Sir Isaak Newton als unachtsam, träge und schwerfällig. Alle aber erwiesen sich bei ihrem späteren öffentlichen Auftreten als die grössten Talente. — Was heisst nun talentlos? Bei geistig und körperlich normaler Organisation ist dieses Epitheton auf Menschenkinder nach psychologischen Grundsätzen schlechterdings nicht anzuwenden. Vielmehr könnte man einwenden — und zwar zur Ehre der Menschheit — dass ein jeder Talent hat; ja sogar hat jedes Alter, wie es seine Freuden, seinen Zeitgeist und seine Sitten hat, auch seine Anlagen. Die Kindheit hat das Gedächtniss, die Jugendzeit die Einbildungskraft; das Mannesalter das gereifte Urtheil, und das Greisenalter die Erfahrung, die Erinnerung an die Vergangenheit. Der normale Mensch hat von Geburt alle Organe der Denkwelt und auch die grössere oder geringere Anlage zum Auftreten und Sichentfalten der einzelnen. Wenn dann die geistigen Vermögen in ihrer Entwickelung eine gewisse Stufe erreicht haben, so offenbaren sie sich deutlicher; sie werden in sich aufmerksamer; ein Denken und Fühlen macht sich bemerkbar, und indem sie aus der Individualität einen Ausgangspunkt suchen, macht sie das Begehrungsvermögen objektiver. Sie verrathen bald eine Neigung, einen unwiderstehlichen Hang nach einem mit ihnen in Harmonie stehenden Gegenstande. Gewinnt diese Neigung dann durch den Willen eine bestimmte Richtung, so werden die Fähigkeiten gekräftigt und zur Geschicklichkeit gefördert. Mit Hülfe der Einsicht und einer richtigen Unterweisung kann dann der Mensch Kenntnisse und Fertigkeit erlangen. Der Wille hat da als Geheimkraft des Talents dasselbe als vorhanden erwiesen. Somit kann — um es noch einmal hervorzuheben — bei jedem normal organisirten Menschenkinde keine Rede von talentlos sein. Dieser Ausdruck verräth eine bedenkliche Krankheit der Sprache, die dem Charakter der Verleumdungssucht, der ungerechtfertigten Herabwürdigung ähnlich sieht.

Um nun hierüber den Eltern und den jungen Musikbeflissenen Licht zu verschaffen, veröffentlichte ich das in Rede stehende Plakat „Freistunde für Talentlose“. Es blieb nicht unbeachtet und führte zu dem Resultat, dass von mehreren Seiten von der selbstlosen Darbietung Gebrauch gemacht und mir die Gelegenheit geboten wurde, manchen Talentlosgebrandmarkten von der Unzulässigkeit dieser gewissermaassen verleumderischen Aburtheilung zu überzeugen. Gleich Herrn Huch hatte ich die Genugthuung, unter denen, welche am Klavierspiel in Folge mangelhafter Anleitung Lust und Liebe verloren hatten, manches verkannte Talent zu entdecken. Ich schicke hier indess voraus, dass anormale Zustände: durch Krankheit beeinträchtigte Beanlagung u. s. w. bei meiner Beurtheilung selbstverständlich ausgeschlossen blieben.

Bei meiner Untersuchung richtete ich insbesondere mein Augenmerk auf Erforschung der bisherigen angewandten Unterrichtsmethoden, und da fand ich denn auch gleich Herrn Huch bald, dass sich bei den mir vorgestellten und vom Unterrichte Abgefallenen das herausstellte, was bereits in meinem Plakat hervorgehoben ist: sie hatten nämlich keine Idee von Anschlag, Takt, Rhythmus, richtiger Handhaltung, logischen Notenlesens, systematischen lauten Zählens, Pausenwerthes und Oktavenlage; sie waren überhaupt nicht im Stande, über die elementarsten Anforderungen des Klavierspiels Rede und Antwort zu geben, und konnten auch nicht die leichtesten und kleinsten Stücke einigermaassen tadellos vorspielen. Bei solchen Erscheinungen drängte sich mir natürlich die Frage nach ihrem Grunde auf. Hierbei war dreierlei zu erörtern: 1. war der bisherige unterrichtende Lehrer ein wirklich für das Klavierspiel vorgebildeter und behördlich geprüfter Musiklehrer? — 2. Wie ist, wie war seine Unterrichtsmethode? — 3. Mit welchem Ernste fasste er seinen Schüler und seinen Unterricht in's Auge? — Blieben diese Fragen bei der Wahl des betreffenden Lehrers unberücksichtigt, so konnte selbstverständlich in der Erscheinung kein anderes als jenes traurige Resultat hervortreten. — Mögen also die Interessenten einmal jene drei Fragen bei der Wahl eines Musiklehrers auf die Goldwaage legen und dieselben allen Ernstes prüfen, — dann bleibt ihnen der Jammer über weggeworfenes Geld, und ihren Söhnen und Töchtern der Verlust an Zeit und Mühe erspart. Wie muss urtheilsfähigen Eltern eine Methode erscheinen, die sprungweise verfährt, die heute auf diese und morgen auf jene Klavierschule verfällt? — Ob solcher Wahrnehmung dürfte es ihnen doch wohl klar werden, dass da überhaupt weder von Methode noch Unterricht und am allerwenigsten von Erfolg die Rede sein kann. — Und stellen sie dann auch noch den Lehrer darüber zur Rede, so ist letzterer nicht zu blöde, ihnen — ohne Rücksicht auf ihr väterliches und mütterliches Zartgefühl — frank und frei zu erklären: dass der Lernende talentlos sei. So treibt man Spiel mit Klavierschulen und dem

Talent eines Schülers! Wie viel Talentlose mag es auf diese Weise wohl heutzutage geben? — In Betreff der Klavierschulen ist auch noch zu sagen, dass sie, da sie fast alle in ihren Grundelementen nach einem Prinzip entworfen sind, auch manchen tüchtigen Spieler leicht zur Schablonenhaftigkeit verleiten, wobei dann das richtige Unterrichtsprinzip endlich in die Brüche geräth. — Meine Methode unterscheidet sich von der der Klavierschulen dadurch, dass ich das rhythmische Element gleich anfangs in's Auge fasse, während die Klavierschulen portionsweise Stückwerk darbieten, ohne auf das Allerwichtigste Rücksicht zu nehmen. Es liegt mir fern, durch immerwährendes Durcheinanderwerfen der Stücke verschiedenen Tempos Verwirrung hervorzurufen; dahingegen habe ich in den kleinen Stücken und Tonleitern und Uebungen in rhythmischer Beziehung alles so vorgesehen, dass der Schüler gleich zu Anfang mit den verschiedenen punktirten Noten, Triolen etc. vertraut wird, wobei ich mich keiner aparten Klavierschule bediene. — Das ist meine Methode, mittels welcher es mir gelungen ist, eine Anzahl Schüler, die sich aus den Reihen der sogenannten Talentlosen rekrutirten und Jahre lang von Lehrern und Lehrerinnen erfolglos unterrichtet worden waren, wieder in richtige Bahnen einzulenken. Freilich mussten sie sich bequemen, wieder mit den ersten Anfängen zu beginnen. Bei meiner Methode setze ich nie den pädagogisch-didaktischen Grundsatz ausser Acht: vom Leichten zum Schweren, vom Bekannten zum Unbekannten, vom Einfachen zum Komplicirten fortzuschreiten; vom Leichten, Bekannten und Einfachen nicht eher weiter zu gehen, bis Klarheit, Gründlichkeit und Fertigkeit erzielt ist. Hier aber suche ich alles mechanische Aneignen sorgfältig zu verhüten. Hinsichtlich der Lebendigkeit des Lernenden achte ich darauf, dass dieselbe nicht in Unstätigkeit und Flatterhaftigkeit und Zerstreutheit ausartet. Auch ist mir bewusst, dass, je jünger der Schüler ist, die Anregung des Lehrers desto stärker sein muss. Um des Schülers Eifer nicht zu schwächen, greife ich ihm nie darin vor, was er aus eigenem Verständniss thun kann. Darum soll der Lehrer auch dann erst zum Vorspielen übergehen, nachdem der Schüler das Stück rhythmisch erfasst hat und jede Oberflächlichkeit ausgeschlossen ist. Dann wird das Vorspielen gleichsam eine lebendige unmittelbare Anschauung und erregt Gefühl und Wollen. Hat der Schüler diesen Standpunkt erreicht, so gebe ich ihm stärkere Nahrung; ich beginne mit geeigneten leichten Stücken, etwa mit solchen von Kuhlau etc. Hierbei widme ich jeder Einzelheit die nöthige Aufmerksamkeit und unterlasse gleichzeitig nicht, die richtige Anleitung zu geben. — Von dem Grundsatze ausgehend: dass alles Lernen vom Leben aus und auf's Leben zurückgehen muss, suche ich das vom Schüler theoretisch Erfasste mit der Praxis zu verbinden. Mittels dieser praktischen Thätigkeit findet er dann nach und nach bei reger Aufmerksamkeit und andauerndem Fleisse die allgemeinen Wissenssätze und entwickelt so sein Talent zum lebendigen Leben.

Talent ist vorhanden; es bedarf nur der richtigen Pflege und Entwickelung; es äussert sich neben Fleiss und Aufmerksamkeit vor allem in einem starken Willen. Der Wille ist das Geheimniss des Talents. —

Gottfried Dens,
Musiklehrer.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 21. **Berlin, 1. November 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen.

Ein Gedenkblatt zum 50. Todestage des Komponisten,
21. November.

Von **Dr. Adolph Kohut.**

Der grosse, viel zu früh uns entrissene Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy, seit dessen Ableben nunmehr ein halbes Jahrhundert verstrichen ist, war nicht allein als Künstler und als schöpferischer Geist eine der interessantesten und anziehendsten Erscheinungen der modernen Musikliteratur, sondern auch einer der edelsten und geist- und gemüthvollsten Menschen, welche je auf Erden lebten, um die Menschheit zu erheben und zu läutern. Ein klassisch gebildeter Mann von vielseitigem und umfassendem Wissen, stand er zugleich mit zahlreichen namhaften Tonkünstlern, Dichtern und noch anderen Persönlichkeiten in regem Briefwechsel. Seine Zuschriften bewahrheiten den Ausspruch Buffons: „Le styl c'est l'homme!" In allen diesen, nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten, zerstreuten oder anderweitigen Aeusserungen tritt uns die liebenswürdige, vornehme, anregende Persönlichkeit des gewaltigen Musikers in herzgewinnender Weise entgegen. Er giebt sich darin ganz so wie er war: schlicht, einfach, abhold jeder Phrase, wahrheits- und gerechtigkeitsliebend, takt- und rücksichtsvoll in jeder Beziehung. Wir kennen keinen zweiten deutschen Komponisten, der einen so regen Briefwechsel unterhalten hätte — dabei sind noch nicht einmal sämmtliche Zuschriften des auch als Korrespondent überaus fruchtbaren Mannes veröffentlicht worden —, wie wir denn auch auf eine erschöpfende, dem Menschen wie Tonkünstler durchaus gerecht werdende Biographie bisher vergebens gewartet haben.

Es ist schlechterdings deshalb unmöglich, die zahlreichen Sammlungen der Mendelssohn'schen Briefe kritisch zu würdigen und müssen wir uns lediglich auf die Hervorhebung des Charakteristischsten und Bemerkenswerthesten beschränken.

In den meisten Briefen nimmt Mendelssohn lebhaften Antheil an den Erscheinungen der Welt und des Tages. Nicht sein Fach allein interessirt ihn, sondern alles Schöne und Gute, Poesie, Politik, in- und ausländische Literatur, Wissenschaft — alles zieht er in den Kreis seiner Beobachtungen und seines Gedankenaustausches. Was Eckermann in Bezug auf die Gespräche Goethes sagt, kann man auch hinsichtlich der so mannigfaltigen Briefe Mendelssohn's behaupten, dass diese Aeusserungen aus dem ihm innewohnenden Naturtrieb entstanden sind, irgend ein Erlebtes, das ihm werth oder merkwürdig erschien, durch schriftliche Auffassung zu verewigen. Diese Briefe haben zugleich einen hohen psychologischen Reiz, denn der Komponist war von jeher eine sehr nervöse Natur; er war reizbar und leicht und augenblicklich zu verstimmen und seinen Stimmungen und „Sentiments" gab er stets in seinen Zuschriften an vertraute Freunde lebhaften Ausdruck. War er doch auch in Gesellschaft oft sehr reizbar. Gespräche während der Musik z. B. oder Individuen, die ihm nicht angenehm waren, konnten ihn sehr ärgern. Ausnahmen machte er nur, wenn er selbst Gesellschaften bei sich hatte; da war nichts im Stande, ihn die Pflichten der Gastfreundschaft vergessen zu machen.

Obschon der gesammte Mendelssohn'sche Briefwechsel noch nicht veröffentlicht ist, so bilden allein die schon publizirten Briefe eine kleine Bibliothek·

Als die bedeutendsten Sammlungen Mendelssohn'scher Zuschriften nenne ich die von seinem Bruder Paul herausgegebenen „Reisebriefe" — 1830—32 — und „Briefe 1833—47" (Leipzig 1861 und 1863); ferner seine „Briefe an Ignatz und Charlotte Moscheles", herausgegeben von Felix Moscheles (Leipzig 1881), den Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn und Julius Schubring (Leipzig 1891), die Briefe, welche Eduard Devrient in seinen „Erinnerungen" (Leipzig 1891) und Hiller in seinen „Erinnerungen" (Köln 1878) und schliesslich F. Hensel in seinem zweibändigen Werke „Die Familie Mendelssohn in Briefen und Tagebüchern" (Berlin 1895, 8. Auflage) publizirten. Ich müsste keinen Jubiläumsartikel, sondern ein dickes Buch schreiben, wollte ich, wenn auch nur eine oberflächliche Schilderung der bemerkenswerthen Einzelheiten dieser Sammlungen mittheilen, und so sei nur bemerkt, dass Mendelssohn mit den hervorragendsten und geistreichsten Männern und Frauen Deutschlands und zum Theil auch des Auslandes in regstem Briefwechsel stand und dass diese Zuschriften das Leben und Denken, all die Eigenarten dieses merkwürdigen Genies getreu wiederspiegeln.

Da Mendelssohn als Komponist hinlänglich bekannt ist, kann ich mich füglich darauf beschränken, aus diesen Briefen ein Mosaikbild zusammenzustellen, in welchem sich der Mensch Mendelssohn mit portraitähnlicher Treue wiederspiegelt.

Stets war er bereit, Gutes zu thun und zu helfen, wo er nur konnte. Wohlthun war ihm ein Lebensbedürfniss und wie verstand er es, auch Andere für die Zwecke der Humanität zu begeistern! Aus der Fülle solcher Bittbriefe für die Noth Anderer mag nur die nachstehende Zuschrift an seinen Freund Eduard Devrient, der ursprünglich Sänger war, mitgetheilt werden:

„Lieber Freund! Ein alter guter Bekannter von mir, der glücklichste Mensch unter der Sonne und dem es am schlechtesten dabei geht, ein tüchtiger Orgelspieler, will ein Orgelkonzert geben und sich dabei auf dem Sebastian Bach hören lassen. Ich habe ihm versprochen, meinen Credit bei Dir anzuwenden, damit Du womöglich ihm eine Arie von Obigem, etwa: „Komm süsses Kreuz", oder irgend eine andere, oder zwei andere, in der Kirche mit Orgelbegleitung singest. Ob ich nun überhaupt einen solchen Credit bei Dir habe, ist die Frage, ich denk's aber, und weil der Orgelmann ein grundguter und schrecklich hässlicher Kerl ist, den die meisten Herren wegen seiner Hässlichkeit und Genügsamkeit schlecht behandeln und auf ihm herumtrampeln, wie sie können, so muss man das Gegentheil thun und ihm forthelfen; das wünsche ich zu thun und Du kannst es, wenn Du seine Bitte erfüllst und ihm obenein noch manchen guten Rath giebst, denn er weiss von der Welt wenig. Uebrigens habt Ihr zusammen bei Zelter gelernt, dann aber zwei verschiedene Karrieren gemacht. Addio."

Seine Briefe sind im Allgemeinen ernst gehalten, aber einige sprudeln auch über von Humor. Besonders an intime Freunde schrieb er manchmal die allerliebsten Sachen. Mag als Probe dieser seiner Schreibweise nur die nachstehende Zuschrift hier mitgetheilt werden*):

„Da ich jeden Morgen Briefe an meine Korrespondenten in England, Ungarn, Südamerika und der Provence in die Feder diktire, so sehe ich nicht ein, warum ich nicht mit Dir, Du königlicher Sänger, auch mal anbinden soll. In tausend Formen magst Du Dich verstecken, doch, Allerliebster, gleich erkenne ich Dich (Goethes Divan, auf dem Du jetzt wohl schläfst), d. h. ich freue mich herzlich, dass Du als Berliner Erzengel und Heirath reussirst. Eines solchen Fortschrittes dürfen sich nur wenige Menschen rühmen; dafür hat Dich auch schon ein Berliner, heut in der Zeitung, scheel angesehen. . . . Neues habe ich Dir nicht zu berichten, so was ist mir seitdem nicht eingefallen. Was aber schreibst Du viel vom Frühling? Besteht er in Schläuchen, was den Himmel, in dem Regenschirm, was den Menschen betrifft, ist Einheizen und Zähneklappern dazu erforderlich? Ich glaube an den Frühling gar nicht . . . Du willst wissen, wann meine Ostern fallen? Sonntag, Lieber, oder Montag; wenn Du also glaubst, eher als ich abzugehen, so irrst Du stark. Wir werden wahrscheinlich zu gleicher Zeit abgehen nach verschiedenen Seiten. Es wird doch nichts Vernünftiges daraus, also will ich lieber schliessen."

Mendelssohn-Bartholdy war stets ein guter Deutscher, auch in der Kunst. In zahlreichen Briefen geisselt er den unberechtigten Kultus, der oft mit italienischen Sängern auf Kosten der deutschen getrieben wurde; so schreibt er einmal drastisch aus Mailand an Devrient über diesen Punkt u. A.: „. . . Wenn Du glaubst, in Italien gäbe es italienische Sänger, so irrst Du Dich verzweifelt. Die beste Sängerin, die jetzt in Italien ist, soll eine gewisse Unger sein, der beste Cellist hier ist Herr Schoberlechner aus Wien, der sich aber hier Schober ruft, weil den Italienern das lechner nicht zuzumuthen ist. . . . Ich schwöre Dir, dass das Wittenberger Operntheater (es mag eines geben oder nicht) besser ist als San Carlo in Neapel. Kein Deutscher hat von so etwas eine Ahnung, d. h. ich meine ordentliche Deutsche, von Herzen; denn solch' ein Kerl, wie ich einen angetroffen habe, ist ebenso wenig ein richtiger Deutscher wie Käsebier. Denk Dir, Devrient, der Mensch wird vom Ministerium hier zwei Jahre unterhalten, damit er die italienische Musik studiren soll, geht nun ins Vaterland zurück, um dort die hiesige Singmethode einzuführen und, wie er mir ohne Erröthen sagte, die neuen Opern von Bellini und Donizetti aufzubringen. Ach Gott, Du begreifst die ganze Niederträchtigkeit von so was nicht! Aber höre nur solche italienisch Gebildeten an, wie die so gar keine Methode haben, wie eine bayerische Kellnerin reiner und besser singt, wie sie den grossen Sängerinnen ihre kleinen Genialitäten, ihre kleinen Unarten, Uebertreibungen und dergleichen nachahmen und das Methode nennen. Und das wollen sie bei uns einführen, die wir so viel Besseres haben!"

---

*) Gleichfalls an Ed. Devrient gerichtet.

Als Leiter der Gewandhauskonzerte wie als Dirigent überhaupt war er stets bestrebt, das Gute zu fördern und namentlich jungen Talenten den Weg zum Erfolg zu ebnen. Seine ganze edle Gesinnung leuchtet aus den Briefen hervor, die er an die betreffenden Künstler oder an deren Eltern bezw. Lehrer gerichtet hat. Da war z. B. eine junge Kunstnovize **Sophie Schloss** in Köln, welcher er Karriere machte; mit welcher Wärme und mit welchem Eifer dies geschah, kann man schon aus nachstehendem Schreiben Mendelssohn's an den Vater der angehenden Sängerin entnehmen:

„Hochgeehrter Herr!

Soeben erhalte ich die Antwort der Leipziger Konzertdirektion auf meinen Brief, Ihr Fräulein Tochter betreffend, und ich eile, Ihnen dieselbe mitzutheilen. Nach dem Lobe, welches ich dem Talent Ihrer Tochter ertheilte und mit gutem Gewissen und der Wahrheit gemäss ertheilen musste, schreibt mir das Direktorium, dass es einstimmig beschlossen habe, Ihrer Tochter ein Engagement für die nächsten Wintermonate anzubieten, wenn sie, wie sie hoffen, ein längeres und bedeutenderes für die nächsten Jahre schliessen möge. Sie bieten ihr ein Honorar von 400 Thalern und 60 Thaler für die Reisekosten an, ferner ihre Vermittelung und Unterstützung zur Fortsetzung ihrer Gesangstudien während oder nach der ersten Saison. . . . Soweit der Antrag der Konzertdirektion. Ich hoffe, dass er Ihnen angenehm sein möge und bin überzeugt, dass auch Ihre Tochter wenn sie ihn annimmt, mit dem Aufenthalt in Leipzig zufrieden sein wird; was in meinen Kräften steht, dazu zu thun, wird mit Freuden geschehen."

Das eigenste Denken und Empfinden Mendelssohns tritt namentlich in den an die Seinigen gerichteten Briefen hervor. Welche Fülle herrlichster Gedanken, innigen Gemüthslebens, mächtiger Liebe, zärtlichster Anhänglichkeit und edelster Menschlichkeit offenbart sich in diesen Briefen des grossen Genius! Durch die festesten Bande gegenseitiger Liebe an seine Familie, den Vater, den Bruder Paul, die beiden Schwestern Fanny und Rebekka, an den Schwager Hensel geknüpft, nah und fern mit seinem geheimsten Sinnen und Trachten um sie geschäftig, war ihm der exacte Ausdruck solcher Zusammengehörigkeit, der fortwährende Austausch alles äusserlich und innerlich Erlebten ein unabweisbares Bedürfniss. Schon Otto Gumprecht hat darauf hingewiesen, dass diese Briefe besonders werthvoll sind durch den **sittlichen Adel**, der diesen Bekenntnissen den Stempel aufgedrückt hat. In dem Briefschreiber enthüllt sich eine jener gottbegnadeten Naturen, der gegenüber wir das reine Wohlgefühl, den erhebenden Eindruck völliger Uebereinstimmung zwischen Idee und Erscheinung empfinden, wie sie nur die Beschauung des Künstlers in der Seele wachruft. Wir stehen hier unter dem Zauber einer ebenso schönen als gediegenen Individualität, die alle Seiten des menschlichen Wesens in reichster Entwickelung, harmonischem Gleichgewicht und lebendiger Wechselwirkung zeigt.

(Schluss folgt.)

Der Künstler in der modernen Gesellschaft.

Von **Charles Gounod.**

(Schluss.)

Ich möchte jedoch nicht, dass man glaubt, ich sei ein so wunderlicher Nörgler und Misanthrop, dass ich den Künstler als einen Wärwolf betrachte. Es ist gewiss, und ich räume es gern ein, dass die moderne Gesellschaft durch Erweiterung des Kreises ihrer Beziehungen dem Künstler mannigfachere Gelegenheit zur Berührung mit den verschiedenen Gesellschaftsklassen und zu oft reizenden, manchmal sogar sehr nützlichen Bekanntschaften gegeben hat. Doch, ich wiederhole es noch einmal, was ist das im Vergleich zu jenen Stunden köstlicher Ruhe, ich möchte sagen göttlicher Sehnsucht und Hoffnung, in welchen man mit mit einer Erwartung — welche weniger, als man glaubt, der Enttäuschung unterworfen ist — der Offenbarung einer echten Gemüthsbewegung oder einer erschütternden Wahrheit entgegenharrt? Was ist der ganze Glanz der Aussenwelt im Vergleich mit dem inneren, hellen und erwärmenden Lichte jenes theuren Ideals, das man ewig verfolgt, ohne es je zu erreichen, das uns so mächtig anzieht, dass wir glauben, es liebt uns noch viel mehr, als wir es lieben? Kann man sich nun vorstellen, welche Prüfung man dem Unglücklichen auferlegt, den man aus einem Tempel treibt, um ihn in einen Palast zu führen, und wenn dieser auch hundertmal glänzender wäre als die Prachtschlösser von „Tausend und eine Nacht"? . . .

Ein jeder erinnert sich an das berühmte Wort eines unserer grössten Dichter:

„Es ist nicht gross, mein Glas, doch ich trinke aus **meinem** Glase!"

In der That kommt es nicht darauf an, dass alle Gläser gleich gross seien; die Hauptsache ist, dass sie immer gefüllt seien.

Wenn für einen Zwerg und einen Riesen das höchste Glück darin bestände, über und über mit Gold bedeckt zu sein, so würde der Zwerg genau ebenso gut wegkommen wie der Riese. Dieser geistvolle Vergleich wurde von dem heiligen Franziskus von Sales zur Erklärung der Gleichheit des Glückes bei der Ungleichheit des Ruhmes auf die Auserwählten angewandt, ein so feiner und richtiger Vergleich, dass er auf alle Stufen des Lebens und alle Formen der Vollendung passt.

Es ist nicht jedem gegeben, einer jener majestätischen Ströme zu sein, deren Wasser überall, wo sie vorüberfliessen, Fruchtbarkeit spenden; doch spiegelt der bescheidenste Bach, wenn seine Fluth

rein und klar ist, ebenso den Himmel wieder, wie die ausgedehntesten Flüsse und die Tiefen des Oceans.

„Sieh, darum lock' ich sie und führe sie zur Wüste: da red' ich ihr zum Herzen", sagt ein hebräischer Prophet.

Der treffliche Verfasser der „Nachahmung Christi" drückt denselben Gedanken aus, indem er sagt: „Die Gewöhnung an die Einsamkeit erhöht ihren Reiz."

„Ja, was wollen Sie?" entgegnet man uns oft mit verbindlichster Miene, „das sind die Uebelstände der Berühmtheit! . . ."

Es ist das eine andere Redensart, mit der es an der Zeit wäre, aufzuräumen; denn „verschlungen" zu werden, weil man nicht mehr unbekannt ist, das ist wahrhaftig ein mässig beneidenswerther Vortheil. Man kann es nicht oft genug wiederholen: nicht die Person des Künstlers gehört der Welt, sondern seine Werke; bei fortwährend unterbrochener und stückweiser Arbeit aber sind bedeutende, homogene, dauernde Werke unmöglich. Die Welt beherzige hierin den Rath Molières an den erlauchten Minister, welchen ich weiter oben erwähnte:

„Lass täglich in der Kunst den Künstler sich vollenden
Und Huldigung Dir nur durch seine Werke spenden."

Indem der Künstler dem gesellschaftlichen Verkehr zu grosse Opfer bringt, setzt er sich einer anderen Gefahr aus, auf welche eine kurze Hinweisung vielleicht nicht ohne Nutzen ist. Dadurch, dass er so viele verschiedene Meinungen, Lobeserhebungen, Kritiken, Aeusserungen des Entzückens über gewisse Produktionen, welche sich der Gunst des Tages erfreuen, um sich herumschwirren hört, kommt der Künstler allmählich und unmerklich so weit, dass er an sich selbst, seiner Natur, den Eingebungen seines persönlichen Gefühls, welches ihm die zu verfolgende Bahn vorsteckte, irre wird und sich schliesslich in einem unentwirrbaren Wirrwarr befindet; die Stimme des Wegweisers in seinem Innern verstummt in dem Getöse dieses Strudels, und umsonst erfleht er von den Launen der so unbeständigen Modegunst den Stützpunkt, welchen sie ihm nicht gewähren kann. Man sagt: „Wer nur eine Glocke hört, hört nur einen Ton." Das kommt ganz auf das Metall und den Guss der Glocke an, welche, wenn sie vollkommen ist, eine wunderbare Skala harmonischer Schwingungen ertönen lässt. Doch welch fürchterlicher Missklang, alle Glocken zugleich hören zu müssen!

Wenn wir zur Gewitterszeit, wo die Athmung mühsam und beklommen wird, sagen: „Die Luft ist schwer", so drücken wir uns ungenau aus; sie ist im Gegentheil sehr leicht. Was wir „Schwere" nennen, ist nur eine Verdünnung, ein Defizit der Luftmenge, welche wir nöthig haben, um frei athmen zu können.

Ebenso ist es mit der geistigen Atmosphäre. Auch der Gelehrte, Künstler, Dichter und noch sehr viele andere haben ihren speziellen Luftkreis und demgemäss ihre besonderen Athmungs- und Erstickungsbedingungen; hüten wir uns, sie aus ihrem Lebenselement zu reissen und sie — wie Joseph de Maistre so richtig gesagt hat, unter der „schrecklichen Schwere des Nichts" zu erdrücken.

O, ich weiss es wohl und gebe es zu: der Künstler ist ein ungewöhnliches, eigenartiges, anormales, bizarres Wesen; er ist original. Meinetwegen. Er schlägt Wunden — und man schlägt ihm Wunden, oft mehr, als man glaubt. Aber trotz alledem sollte man vielleicht, was er ist, gelten lassen für das, was ihm fehlt, wie auch er vielleicht dem, was ihm fehlt, das verdankt, was er werth ist. Nehmen wir ihn also als das, was er ist, lassen wir ihn sein, wie er ist; es ist das einzige Mittel, ihn alles das werden zu lassen, was er sein kann.

Schluss des Aufsatzes: „Fingergymnastik" von Dr. O. Thilo folgt in nächster No.

Musik-Aufführungen.

„Wenn Du nicht willst, dass die Dohlen dich umschrein, musst' nicht Knopf Du auf dem Kirchthurm sein"; dieses alte deutsche Sprichwort passt auf alle Celebritäten. Eigentlich ganz natürlich; denn wer an der Spitze eines künstlerischen Unternehmens steht, setzt sich ohne weiteres der Kritik, auch der schärfsten, aus, und die Natur des Menschen liebt es, die Fehler des andern möglichst in der schärfsten Beleuchtung zu sehen. Diese natürliche Schwäche, von der sich der berufsmässige Kritiker erst recht nicht frei weiss, sogar nicht frei wissen darf, gereicht, so unangenehm sie auch oft dem andern Theil werden mag, diesem gerade zum Segen; eine allzu liebenswürdige lobhudelnde Kritik bedeutet für jeden Künstler, der nicht das genügende Maass von strenger Selbstkritik besitzt, einen Rückschritt, er glaubt sich anerkannt und auf dem Gipfel des Parnass angelangt, und so rastet und rostet er. Weiss er aber die Tendenz einer freilich gerechtsamen, wenn auch tadelnden Kritik zu würdigen und zu verstehen, so wird er in sich gehen und ernst bestrebt sein, die gerügten Fehler abzuschleifen. In dieser Hoffnung bestärkt, sehen wir uns bei dem Konzertbericht der zweiten und dritten Oktoberwoche veranlasst, mehrfach einen scharfen Tadel auszusprechen, auf dass sich alles noch zum guten wende.

Der jugendliche Pianist Joseph Hofmann ist den Lesern dieser Zeitschrift längst bekannt; sie wissen auch, dass er als Wunderkind durch seine verblüffende Klaviertechnik und exzellente Begabung

allgemeines Aufsehen erregte. Nun ist inzwischen aus dem Wunderkind ein junger Mann geworden, der es mit Recht jedem Kritiker verübeln würde, wollte er ihn noch als Wunderkind, mithin also nachsichtiger, beurtheilen. Er erwartet demnach eine ernstliche Beurtheilung und danach muss leider gesagt werden, dass der ehemals zu grossen Hoffnungen berechtigende junge Künstler seit geraumer Zeit keinen Fortschritt, vielleicht sogar einen Rückschritt gemacht hat. Das Konzert am 20. Oktober in der Singakademie war dafür ein schlagender Beweis. Wenn auch die Technik sich nach wie vor auf hoher, nicht höchster, Stufe hält, so wurde sie durch einen markanten Mangel an musikalischem Verständniss paralysirt; wenigstens ist es uns unerfindlich, wie jemand, der über eine kerngesunde, musikalische, natürliche Begabung verfügen soll, u. a., um nur Eines herauszugreifen, Mendelssohn's allbekanntes „Spinnerlied" so roh und unpoetisch vortragen kann. Da gab es ein Herausstechen der melodieführenden Noten, das war schier unerträglich, und Chopin (As-dur Valse, Cis-moll-Nocturno) litt unter einer ganz auffallenden Verzerrung. Diesen Verirrungen gegenüber müssen wir mit Macht darauf dringen, dass Hofmann schleunigst eine Stilbildungsschule und einen aesthetischen Kursus durchmacht; es wäre wirklich schade um ein so bedeutendes Talent.

Ein ganz ähnliches Manko an Verständniss mussten wir bei der Pianistin Frl. **Margarethe Eussert** konstatiren, welche einen eigenen Klavierabend, ohne übrigens die physische Kraft dazu zu haben, im Saal Bechstein am 12. Oktober veranstaltete. Als die junge Dame vor einigen Jahren hier zum ersten Male auftrat, hatte man die Empfindung, einem ausgesprochenen Talente zu begegnen und man hoffte auf eine dementsprechende Weiterentwickelung. Diese ist leider nicht eingetr eten, auch hier giebt es einen Rückschritt. Fräulein Eussert hatte sich Beethoven's „Appassionata" als Anfangsnummer ihres sehr schweren Programms gewählt und machte damit Fiasko, da weder die Technik noch das geistige Erfassen irgendwie ausgereicht hätten, diese wunderbare Tondichtung künstlerisch auszuführen. Es giebt Schnellmaler, die im Varieté ihre etwas problematische Kunst zeigen; Frl. Eussert scheint sich zur Schnellpianistin auszubilden; denn sie hatte sich für Beethoven's Werk offenbar das Motto zum letzten Satze von Raff's Waldsymphonie zu Grunde gelegt.

Auch Herr **Albert Friedenthal** (Singakademie 22 Oktober) hat sich nicht verbessert. Er hat vor allem das Unglück, keine Individualität zu sein und darum interessirt er auch nicht. Zwar giebt er das zu reproduzirende Stück so ziemlich mit photographischer Treue wieder, aber es fehlt die Retouche, die künstlerische Ausarbeitung. Deshalb ist es unbedingt scharf zu rügen, dass Herr Friedenthal sich quasi als Paradepferd Brahm's B-dur Klavierkonzert op. 83, bekanntlich eines der schwierigsten Klavierwerke, zum Vortrag ausgewählt hatte. Er enttäuschte damit durchaus, während er seinem Empfinden näher liegende kleinere Stücke von Chopin u. a. besser bewältigte.

Wie ganz anders muthen da die Leistungen der hochbegabten Geigerin Frl. **Betty Schwabe** an. Es ist eine Kühnheit ersten Ranges für eine junge Dame, Beethoven's Violinkonzert, dessen Alleinherrschaft sich der Geigerkönig Joachim geradezu gesichert hat, zur öffentlichen Aufführung (Singakademie: 21. Oktober) zu bringen, aber Fortes fortuna adjuvat und die Kühnheit wurde mit Erfolg gekrönt; denn die junge Violinistin wurde dem „Konzert der Konzerte" fast in allen Stücken so gerecht, dass man von einer wirklichen Kunstleistung reden kann. Nur so fort auf diesem Wege, er führt zum Parnass Wenn auch nicht auf so hoher aber doch sehr bemerkenswerthen Stufe steht die anmuthige Violinistin Frl. M a r g a r e t h e B a g i n s k i, die in Verbindung mit der Pariser Pianistin Frl. L i n a C o ë n in der Singakademie am 19. Oktober konzertirte. Bruch's G moll-Konzert gelang bis auf den letzten Satz, dessen technische Schwierigkeiten ein Hinderniss bildeten, überraschend gut; namentlich ist die gute Behandlung der Cantilene zu rühmen. Frl. Coën genügte nur bescheideneren Ansprüchen.

Einen interessanten Sonaten-Abend bescheerten uns die Herren **Coenrad V. Bos** (Klavier) und **J. M. van Veen** (Viol.) im Saal Bechstein am 13. Oktober. Frisch und froh musizirten die beiden Künstler, dass es eine wahre Freude war, ihnen zuzuhören. Ihr Programm begann mit einer Sonate F-moll des holländischen Komponisten W. Kes, welche in ihrer gesunden Natürlichkeit und klassischen Form sehr gefiel, aber durch ein vornehm gearbeitetes Werk unseres einheimischen Komponisten W. Berger bald in Schatten gestellt wurde. Eine Sonate von Cèsar Franck, dem Autor der „Béatitudes" fand nicht sonderlichen Anklang. — An demselben Abend hörten wir noch mit grossem Vergnügen eine Symphonie H-moll op. 10 von J. R e b i č e k in der Philharmonie, dem nunmehr ständigen Dirigenten des Philharmonischen Orchesters. Wer da, nach der dämonischen Tonart H-moll zu urtheilen, geglaubt hatte, ein düster gefärbtes, unerquickliches Tonpoëm zu hören, der wurde auf's angenehmste enttäuscht; denn diese Symphonie ist förmlich in Sonnenlicht getaucht. Wie Erlebnisse an einem schönen Sommertage muthet uns der Inhalt dieser vier sauber und klar gearbeiteten Sätze an; eine willkommende Oase in unserer modernen von Lebensüberdruss angekränkelten Produktion.

Als Sänger führte sich wieder einmal Herr **L. Strakosch** im Saal Bechstein am 19. Oktober ein. Seine schöne Stimme und sein reiches Können hatte er in den Dienst der Wiedergabe von Meisterwerken der Lieder- und Balladenliteratur gestellt; Löwe's „Kleiner Haushalt" trug er u. a. meisterhaft vor. Es sei noch bemerkt, dass der Künstler sich der fünf Trompeterlieder des genialen leider zu früh verstorbenen Hugo Brückler (1845—1871) angenommen hatte.

Inzwischen haben auch die Kammermusikaufführungen der ständigen Vereinigungen begonnen: das **Joachim-Quartett** (Singakademie 16 Oktober); das **Quartett Halir** und Gen. (Matinèe am 27. Oktober im Konzertsaale des Kgl. Schauspielhauses) und da

Quartett Holländer und Gen. (Saal Bechstein 20. Oktober). Ueber die beiden ersten Vereinigungen ist nur zu berichten, dass sie ihren weitbekannten künstlerischen Ruf wieder vollauf bestätigten; die Zuhörer schwelgten förmlich in den dargebotenen Genüssen. Die dritte Genossenschaft interessirte durch eine Novität: Ein Flötenquartett von Mozart, dessen anmuthiges Tonspiel stellenweise lebhaft an des Meisters „Figaro's Hochzeit" erinnerte. Das Opusculum, wohl ein Gelegenheitswerk, ist genau genommen kein Quartett, sondern besser ein Konzertino für Flöte, (von Herrn H. Prill vorzüglich geblasen), mit Begleitung eines Streichtrios. Die naive, köstliche Frische dieses Kabinetstückes gefiel allgemein. Das sogenannte Neue Berliner Symphonie-Orchester scheint einem wandelnden Schicksal anheimzufallen. Nachdem der bisherige Dirigent, Herr Carl Zimmer, in Budapest — das Orchester war dort während des letzten Sommers engagiert — zurückgeblieben war, um daselbst ein eignes inzwischen verunglücktes Orchesterunternehmen zu gründen, trat nunmehr an die Spitze des alten Stammes Herr von Blon, der bekannte Komponist leicht-gefälliger Melodien. In dem neuen schönen Saale der sogenannten Schlaraffenburg am Enckeplatz hatte das Orchester am 21. Oktober sein Heim aufgeschlagen und die Leistungen, u. a. Mendelssohn's „Schottische Symphonie" erweckten günstige Hoffnungen. Die Akustik erwies sich aber nicht als gut, und deshalb wird die Kapelle wieder zu ihrem alten Konzertsaal: Deutscher Hof, Luckauerstrasse, zurückkehren. Sie wird jetzt das Feld um so eher behaupten können, als das bisherige Meyder'sche Orchester aus internen Gründen inzwischen kläglich zu Grunde gegangen ist.

Zum Schluss haben wir uns die zwei ersten grossen Philharmonischen Konzerte am 11. und 25. Oktober und den II. Symphonieabend der Kgl. Kapelle am 18. Oktober aufgehoben. Was diese Elite-Konzerte für Deutschlands Hauptstadt bedeuten, ist bekannt, und die frische fröhliche Konkurrenz beider Institute hat zur Folge, dass jedes von ihnen das Allerbeste bieten will. Bezüglich der Dirigenten **Nikisch** (Philharmonie) und **Weingartner** (Kgl. Kapelle) gilt vor allem das am Eingange unseres Berichts angeführte Sprüchwort. Und die Dohlen schreien: hie Nikisch, hie Weingartner! Dieser Kampf um eine besondere Interessensphäre ist aber ganz nutzlos; denn beide Herren sind ihrer Art geniale Künstler und lassen sich nur in wenigen Punkten vergleichen. Was Nikisch an Eleganz besitzt, das ersetzt Weingartner wiederum durch Temperament und Energie. Wir meinen aber, dass es wenig Zweck hätte, den einen gegen den andern auszuspielen. — Das I. Philharmonische Konzert bedeutete einen glänzenden Anfang dieser Serie von zehn Abenden. Nikisch war ausgezeichnet disponirt und führte das wundervoll klingende Orchester zu neuen Triumphen. Teresa Carenno spielte Rubinstein's sehr beliebtes D-moll-Konzert mit dem fast männlichen Charakter, der ihr ja eigen ist. Etwas Neues über die bekannte Künstlerin zu sagen, ist schlechterdings unmöglich. Für viele neu dürfte Wagner's Ouvertüre zur Oper: „Die Feen" gewesen sein. Mit der Aufführung eines so harmlosen Jugendwerkes des damals 20jährigen Wagner erweist man dem grossen Toten gerade kein Gefallen, andererseits erwächst ihm daraus aber auch nicht der mindeste Schaden. So hatte diese Darbietung nur einen historischen Zweck. Das II. Konzert brachte mancherlei Interessantes. Das Thema mit Variationen aus der Orchestersuite op. 55 von Peter Tschaikowski ist ein eigenartiges Variationenwerk voll pikanter Einfälle und raffinirter Orchestration, ein echter Tschaikowski. Der Inhalt muthet wie eine Serie von Karnevalsscherzen an, die mit einer flotten Polacca den Kehraus machen. Eugen d'Albert's Vorspiel zum II. Akt der Oper „Gernot", mag sich im Opernhause als ein wirksames Orchesterstück erweisen, so losgelöst von der Umgebung erscheint es als ein verwirrendes Durcheinander von lauter Kaleidoskopbildern.

Der Solist des Abends war Herr Mattia Battistini, ein Sänger von glänzenden Naturgaben und ausgezeichneter Schule, dessen Vorträge: Arien aus Donizetti's Oper „Maria Rudens" und aus Verdi's „Maskenball" entschieden Furore machten. Das Programm enthielt noch die Symphonien Es-dur von Mozart und B-dur von Beethoven.

Die **Kgl. Kapelle** endlich hatte an ihren Abend ausser Gluck's Alceste-Ouvertüre und Beethoven's II. Symphonie, Liszt's grandiose Faust-Symphonie (in drei Abtheilungen) zu Gehör gebracht. In dieser Musik lebt und webt Weingartner; hier spricht aus seiner Direktion seine ganze Individualität, und darum liess die Aufführung des Werkes auch keinen Wunsch unberücksichtigt. Das titanenhafte Opus gehört zu jenen Tondichtungen, deren Wesen der breiten Masse des Publikums sehr schwer verständlich erscheint. Und doch steckt etwas Grosses, Monumentales darin, etwas „Unaussprechliches". Gewiss lässt sich dies und jenes gegen die drei Sätze einwenden, aber der Gesammteindruck wird stets ein grossartiger sein. Das Publikum nahm das Werk anscheinend sehr günstig auf, und zollte besonders der Schlussapotheose (Chorus mysticus), gesungen von Herrn Felix Kraus und dem Opern-Herrenchor, lebhaftesten Beifall. Einige boshafte Leute behaupteten freilich, dieser Beifall sei nur deshalb so stark gewesen, weil das Werk, das ja allerdings eine geraume Zeitspanne beansprucht, endlich zu Ende sei.

Dr. P. Ertel.

A basso Porto, jenes lyrische Drama in 3 Akten von dem hochbegabten Neu-Italiener, **Niccola Spinelli**, das bei seiner Erstaufführung im Theater des Westens (Direktor Morwitz) am 2. Juli dieses Jahres geradezu Sensation machte, wurde am 25. Oktober zum ersten Male im Kgl. Opernhause aufgeführt. Es muss konstatirt werden, dass der Beifall nicht so rauschend war wie ehedem; Spinelli wurde nur 7 Mal gerufen. Dies lag aber ohne Zweifel an der Aufführung selbst, an der nicht die richtigen Kräfte betheiligt waren. Frl. Dietrich (Sosella) sowohl wie Herr Bulss (Cicillo) waren mit ihren Leistungen hier nicht am Platze; namentlich Herr Bulss glaubte den Verismo, der in der Figur dieses

ausgemachten Schuftes Cicillo steckt, am besten durch einen übertriebenen Sprachgesang zu charakterisiren, und dies erwies sich als ein Missgriff. Fräulein Reinl verstand zwar als Mutter Maria zu interessiren, konnte aber doch ihr Vorbild, Frau Moran-Olden, an Darstellungskunst nicht erreichen. Ganz allein ragte in diesem Ensemble Herr Sommer (Luigino) hervor, der stimmlich wie darstellerisch eine prächtige Leistung schuf.

Dr. Paul Ertel.

Ich halte den Baritonisten, Herrn **Marquis** de **Souza** für einen sehr intelligenten und musikalisch hoch veranlagten Künstler. Von einem solchen verlangt man aber, dass er seine Programme künstlerischer und abwechslungsreicher gestaltet, als er es thut. Immer wieder den Prolog zu den Bajazzi, das Lied von Bizet aus Carmen und einige französische, italienische und spanische Chansons, das sind Darbietungen, die das Publikum auf die Dauer nicht zu fesseln vermögen. Wie er aber das alles sang, das war von höchster Vollendung. Die machtvolle, glänzende Stimme, der eindringliche, von feinem künstlerischem Verständniss zeugende Vortrag, rissen die Hörer zu stürmischem Beifall hin. Der Violoncell-Virtuose Herr Anton Hekking unterstützte das Konzert durch den Vortrag einiger bekannter Stücke. Die getragenen: „Warum" v. Schumann, Nocture Es-dur von Chopin spielte er mit edlem Ton und feinster Nüanzirung. Die virtuosen: „Am Springbrunnen" von Davidoff u. a. hätten einige schärfere Accente vertragen, worin ihn der Begleiter etwas kräftiger hätte unterstützen können.

Ein junger elfjähriger Geiger, **Leopold Przemysler**, leistete in einem Konzerte in der Singakademie ganz Erstaunliches, sowohl in Bezug auf die Reinheit des Spiels, Ueberwindung grosser technischer Schwierigkeiten, Innigkeit des Ausdrucks als auch mit Rücksicht auf die bei einem so kleinen Menschen bewundernswerthe Ausdauer. Er spielte u. a. Mendelssohn's und Tschaikowsky's Konzert und bekundete durch deren Vortrag seine ausserordentliche Begabung. Er wird dereinst zu den Auserwählten in der Kunst gezählt werden müssen, falls seine Entwickelung in derselben Weise wie bisher fortschreitet.

In einem Wohlthätigkeitskonzerte, das die **Kgl. Hochschule für Musik** am 18. Oktober in der Philharmonie veranstaltete, spielte Professor **Joachim** Beethoven's Violinkonzert. Bei seinem Eintritt erhob sich Publikum, Chor und Orchester und bereitete dem unvergleichlichen Künstler einen begeisterten Empfang, der sich nach Beendigung des Vortrages zu einer für unser kühles norddeutsches Publikum ganz ungewöhnlichen Wärme steigerte. Abermals kam es mir zum Bewusstsein, dass ihm kein lebender Geiger im Vortrag des Konzerts gleichkommt, denn zur vollendeten Wiedergabe desselben gehört ein dem Komponisten kongenialer Geist. Worin besteht das Geheimniss des überwältigenden Vortrags? Das lässt sich schwer ergründen. „Ins Innere der Natur dringt kein erschaffner Geist." Herr Heinrich Dessauer, ein Bewundrer Joachim's und genauer Kenner seiner Vortragsart hat vor kurzem Beethoven's Violinkonzert mit Bezeichnungen und Winken unter besonderer Berücksichtigung der Auffassung von Josef Joachim (Mainz, Schott's Söhne) herausgegeben. Und wenn tausend Geiger sich diese Winke über Joachim's Vortragsart zu Nutzen machen, kein einziger wird im Stande sein, das Konzert zu solcher Wirkung zu bringen wie er. „Das deutsche Requiem" von Brahms bildete den zweiten Theil des Konzerts. Niemals habe ich das erhabene Werk in Bezug auf Chor- und Orchesterleistung in gleicher Vollendung gehört. Chor und Orchester der Kgl. Hochschule unter Leitung Joachim's, der alle Feinheiten des Vortrags auf's sorgsamste herausgearbeitet hatte, standen sichtlich unter dem begeisternden Einfluss ihres genialen Leiters. Um die Ausführung der Soli machten sich Fräulein Betsy Schot und Herr Ferdinand Schleicher, die über schöne, wohlgeschulte Stimmen gebieten, verdient.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Das Rundschreiben gegen die Claque, das Gustav Mahler, der neue Direktor der Wiener Hofoper, erlassen, hat folgenden Wortlaut: „Sehr geehrte Mitglieder des k. k. Hofopern-Theaters! Um dem widerwärtigen Treiben der Claque zu begegnen, wurden von Seite der Theaterleitung bereits wiederholt Schritte unternommen, und es wäre auch beinahe gelungen, diesem Unfuge ein Ziel zu setzen, wenn nicht in unwürdiger und vermeintlicher Wahrung ihrer persönlichen Interessen heimlicherweise einige der Mitglieder die erlassenen Verordnungen umgangen hätten. Da ich nun im mündlichen Verkehre mit Ihnen zu meiner Freude ersehen habe, dass Sie mit mir darin völlig übereinstimmen, es müsse die Claque gänzlich beseitigt werden, indem dieselbe nicht nur die Erreichung unseres künstlerischen Zieles unmöglich macht, sondern uns auch nach aussen hin diskreditirt, so erlaube ich mir, an Sie, meine Geehrten, die Aufforderung zu richten, sich mit Ihrem Ehrenworte zu verpflichten, jede wie immer geartete Verbindung mit der Claque aufzugeben, daher sowohl die Abgabe von Freibilletten wie auch die Bezahlung einzustellen, und hoffe, dass wir auf diese Weise diesem mit der Würde des Institutes unvereinbaren Missbrauche ein Ende bereiten werden. Ich meinerseits versichere Sie, dass ich Sie nicht nur in diesem Vorhaben auf das eifrigste unterstützen, sondern auch durch alle mir zu Gebote stehenden Mittel in unserer Aller Interesse eine Kontrolle darüber, dass Ihre gegenseitige Ver-

einbarung nicht übertreten wird, aufrecht erhalten werde. Mit den herzlichsten Grüssen Ihr hochachtungsvoll ergebener Gustav Mahler.“ — Die meisten Mitglieder haben ihre Unterschrift bereits unter die folgende Erklärung gesetzt: „Ich verpflichte mich mit meinem Ehrenworte, jede wie immer geartete Verbindung mit der Claque aufzugeben.“ — Es giebt, so bemerkt die „N. F. Pr.“, Chefs der Claque, welche sich ein stattliches Vermögen durch ihr Kunsthandwerk erworben haben; oft und oft schon hat man — nicht blos in Wien — versucht, diesem skandalösen Treiben ein Ziel zu setzen, aber die energischsten Maassregeln scheiterten an der fortwährend wachsenden Eitelkeit und Nervosität der Künstler. Ob der jetzige rühmliche Feldzug gegen ein so tiefsitzendes Uebel bessere Erfolge erzielen wird, wird die Zukunft lehren.

— Aus Bergamo schreibt man dem „L.-A.“: Im Donizetti-Theater fand ein Konzert statt, das zweifellos zu den grossartigsten musikalischen Veranstaltungen gehört, die man jemals in dem konzertarmen Italien erlebt hat. Eröffnet wurde das Konzert mit der Ouvertüre zu „Don Pasquale“ von Donizetti; dann spielte die Pianistin Davies, eine von den Lieblingsschülerinnen der unvergessenen Klara Schumann, worauf Frau Melba und Professor Joachim erschienen. Von Joachims Zaubergeige begleitet, sang die Diva die „Re Pastore“-Arie von Mozart. Joachim allein entfesselte mit dem Vortrag der Romanze von Beethoven nicht endende Beifallsstürme. Joachims Spiel wurde von Kennern und Laien für wunderbar und unübertrefflich erklärt. Als die Ovationen gar nicht aufhören wollten, liess sich der Künstler herbei, noch die ebenso schwierige wie schöne „Chaconne“ von Bach zu spielen, nach welcher die Begeisterung den Siedepunkt erreichte. Im zweiten Theile des Konzerts spielte Professor Joachim zwei „Ungarische Tänze“ von Brahms. Jede Nummer war ein neuer Triumph für den deutschen Meister.

— In der Fachzeitschrift „Kunstgesang“ berichtet Frau Lankow-Pietsch aus ihren New-Yorker Erfahrungen über neue amerikanische Gesangsmethoden. In ihrem Wetteifer um die Erlangung von Schülern überbieten sich die Meister und Meisterinnen dort in praktischen Wegen zur Einführung in die Geheimnisse der Gesangskunst. Da giebt es eine Methode, bei welcher der Schüler seinen Ton erst „oben in den Kopf werfen, dann ihn zurückschlagen lassen soll, für verstärkende Resonanz, hinunter bis zum Magen“. Ein Anderer lässt, um gute Athmung zu erlangen, den Schüler erst die Treppe herauflaufen und sich dann flach aufs Sopha legen. Dann wird ein Glas, gefüllt mit Wasser, auf die Magengegend gestellt, tief eingeathmet und langsam ausgeathmet, ohne das Wasser zu verschütten! Wieder eine Meisterin giebt Athemstunden und Singstunden. Athemstunden sind solche, in denen der Schüler mitten in der Stube steht und nach einer fünf bis sechs Schritte von ihm entfernten Feder blasen muss, bis diese sich bewegt. Das stärkt das Lungenspiel dieser zukünftigen Gesangskünstler. Die interessanteste Erfahrung machte die Berichterstatterin indessen mit einer jungen Dame, die ihre Studien bei ihr fortsetzen wollte. Befragt, nach welcher Methode sie bis jetzt unterrichtet worden sei, erwiderte die junge Sängerin: nach der Umbrella- (Regenschirm-) Methode. Frau Lankow-Pietsch musste gedemüthigt erklären, dass sie von dieser Methode bis jetzt nie etwas gehört habe, und erhielt darauf folgende Aufklärung: Die Anwendung der Methode ist die folgende: Der Lehrende steht in einer Ecke des Zimmers und der Schüler in der anderen. Der Ton, der gesungen werden soll, ist angegeben. Nun beginnt der Lehrer langsam den Regenschirm zu öffnen, was für den Schüler das Zeichen zum Anschwellen des Tones ist. Wenn der Regenschirm ganz aufgespannt ist, muss auch der Ton am stärksten sein. Nach und nach schliesst der Lehrer den Schirm wieder, was das Sinnbild des Abschwellens ist. In seinen häuslichen Studien besorgt der Schüler das Oeffnen und das Schliessen des Regenschirms selbst! Da Frau Lankow-Pietsch sich ausser Stande erklärte, nach dieser Methode Unterricht zu ertheilen, verliess die junge Sängerin das Zimmer unter Zeichen besonderer Geringschätzung. Wenn es auch vielleicht bei uns in Deutschland keine Regenschirm-Gesangsmethode giebt, so giebt es doch genug andere, die zwar nicht so heiter, aber dafür noch nutzloser und schädlicher sind, als diese.

— Ganz unerhörte Huldigungen, wie sie sonst nur grossen Meistern gegenüber angebracht sind, hat nach dem „M. W.“ die Stadt Lüttich ihrem Landsmann Jongen dargebracht, weil er, nachdem er schon bei der vorigen Preisbewerbung mit dem zweiten Preis ausgezeichnet worden war, bei dem heurigen Kompositionswettbewerb am k. Konservatorium zu Brüssel mit dem ersten Preis als Sieger über 5 Mitbewerber hervorging. Fackelzug, Beflaggen der Häuser, Aufzug der verschiedenen Vereine, Empfang durch die Behörden, Ehrentrunk, Blumenkronen, Ständchen etc. Belgien ist doch nicht die Provence und Lüttich nicht Tarascon. Glauben die guten Lütticher, weil sie sehr geschickte Industrielle sind, auch Berühmtheiten machen zu können? Sie sollen bei Edgar Tinel anfragen, wie man berühmt wird.

Auf die chromatische Harfe hat Herr G. Lyon (Chef des Hauses Pleyel, Wolff & Co.) in Paris nun auch die chromatischen Pauken folgen lassen. Als Camille Saint-Saëns sein Oratorium „Sintfluth“ (Deluge) komponirte, hatte er auch in der Partitur bei dem Gewittersturme die chromatischen Pauken vorgesehen, die die Firma Sax in Paris bauen sollte. Da es der letzteren aber nicht gelang, die gewünschten Instrumente fertigzustellen, musste Saint-Saëns auf die beabsichtigte orchestrale Wirkung verzichten. Es ist nun Herrn Lyon gelungen, die Idee, an der Sax scheiterte, erfolgreich durchzuführen, so dass der bekannte Pariser Dirigent Edouard Colonne demnächst die „Sintfluth“ mit der ursprünglich vorgeschriebenen Partie für die chromatischen Pauken wiedergeben kann.

— Im Park Monceau wird demnächst eine von Antonin Mercié gefertigte schöne Büste Gounod’s

zur Aufstellung kommen. In unmittelbarer Nähe soll auch das Denkmal Ambroise Thomas', für das die Sammlungen noch nicht geschlossen sind, seinen Platz finden. Die Bronzebüste Chopin's von George Dubois, nach dem berühmten Bilde von Eugène Delacroix, wird im Jahre 1899 enthüllt werden.

— Vor dem Polizeigerichtshofe North London hatte sich am 23. September der Galanteriewaarenhändler und Pfandleiher Robert William Jay, 366 Essex road, Islington, wegen Vergehens gegen die „Merchandise Marks Act" zu verantworten. Jay hatte in seinen Verkaufsräumen zwei Pianos zum Verkaufe gestellt, die den fingirten Firmennamen „Bachstein Berlin" führten. Ein Angestellter Jay's bot ein solches Instrument einem Bankbeamten, Namens Rowse, zum Kaufe an, und als dieser bemerkte, der Name würde doch wohl „Bechstein" geschrieben, antwortete er: „Es giebt nur einen Bachstein in Berlin". Da der geforderte Preis von 22 Lstrl. 10 sh. (450 ℳ) für ein Instrument der berühmten Berliner Firma dem Mr. Rowse aber doch zu niedrig erschien und ihm auch über die Schreibweise des Namens Bedenken aufstiegen, zog er bei einem Bekannten, der ein echtes Bechstein-Piano besass, Erkundigungen ein und setzte sich schliesslich auch mit der Firma C. Bechstein in Verbindung. Die Ermittelungen, die diese durch einen Vertreter anstellen liess, ergaben, dass sich in den Geschäftsräumen Jay's zwei Pianos mit dem Namen „Bachstein" befanden, die aber nicht aus der Hofpianofabrik von C. Bechstein-Berlin stammten, sondern eine ganz billige Mache obscurer Herkunft waren. — Jay suchte sich vor dem Polizeirichter der Verantwortung zu entziehen, indem er seinen Angestellten, der das Klavier zum Verkaufe angeboten hatte, vorschob und im übrigen that, als ob er selbst den Unterschied zwischen „Bachstein" und „Bechstein" nicht gekannt habe. Er habe, wie er aussagte, vier solcher Instrumente von einem Importeur verschiedener Waaren gekauft und nicht nach dem Namen gesehen. — Der Richter nahm jedoch an, dass der Name „Bachstein" nichts weiter sei als eine fingirte Nachahmung des Namens „Bechstein". Das Piano mit der gefälschten Handelsmarke sei in Jay's Laden verkauft worden und dieser auch verantwortlich. — Jay wurde daraufhin zu 20 Lstrl. (400 ℳ) Strafe und 5 Lstrl. 5 sh. (105 ℳ) Kosten verurtheilt.

— Der neue Direktor des K. K. Konservatoriums der Musik zu Leipzig, Herr Justizrath Dr. Röntsch hat in Herrn Prof. Dr. Carl Reinecke einen artistischen Beirath — oder Studiendirektor, wie er s. Z. im Gründungsstatut der Anstalt vorgesehen wurde, — erhalten.

— Englische und amerikanische Blätter erwägen ernstlich die Frage, inwiefern das Klavierspiel durch den Gebrauch der Schreibmaschine gefördert oder geschädigt werde, und kommen zu dem Resultat, dass „Typewriting" eine wundervolle Uebung zur Kräftigung der Finger sei, ja dass Schüler, die viel mit der Schreibmaschine zu thun haben, auf dem Klavier grosse Fortschritte machen, da die Finger viel gelenkiger würden, und da der Anschlag an Elastizität gewinne.

— Da Paderewski eine unglaubliche Fingerfertigkeit besitzt, so wird er oft gefragt, wie er seine Hände, die noch dazu ziemlich kurz sind, behandelt, um sie so grossen Anstrengungen gewachsen zu machen. Der Virtuose erzählt dann, dass er seine Finger vor dem Schlafengehen von seinem Diener fünf bis zehn Minuten lang massiren lässt, zuerst die Muskeln der Finger der Länge nach, dann wird jeder einzelne Finger zwischen den Handflächen gerieben, endlich die Handfläche selbst so bearbeitet, bis es Paderewski nicht mehr aushalten kann. An Konzerttagen übt der grosse Virtuose nur vormittags und kurz vor dem Konzert taucht er seine Hände in so heisses Wasser, als er es nur ertragen kann, das, behauptet er, mache die Hand noch geschmeidiger.

(Es ist möglich, dass das Eintauchen der Hände in heisses Wasser die Finger geschmeidiger macht, doch kann man die Hand dadurch leicht verwöhnen, so dass der Einfluss der Kälte sich leichter fühlbar macht. Abhärten der Hände ist vorzuziehen. Kälte im Konzertsaal wird in diesem Falle die Geschmeidigkeit derselben nicht gefährden. Die Schüler des Moskauer Konservatoriums dürfen bei strengster Kälte keine Handschuhe tragen).

E. B.

— Der Liederkomponist Hugo Wolf in Wien ist tobsüchtig geworden. Das „N. W. T." berichtet: Ein Bauernsohn, kam Hugo Wolf aus seiner Vaterstadt Windischgrätz Anfangs der siebziger Jahre in seinem fünfzehnten Lebensjahre nach Wien, um im Konservatorium seine musikalischen Studien fortzusetzen. Sein herrisches, keiner Disziplin sich fügendes Wesen konnte sich den Schulregeln nicht anpassen, und schon nach einem halben Jahre schied Wolf aus der bezeichneten Lehranstalt, um fortab als Autodidakt seine Kenntnisse zu bereichern. Und nun beginnt für ihn ein wahres Zigeunerleben, gleich jenem, wie es Murger in seinen Bohème-Scenen schildert. Klavierlektionen, die man ihm verschaffte, musste er bald wieder aufgeben, weil seine Extravaganzen ihn aus jedem Hause verscheuchten. Im Hause eines sehr bekannten Arztes zog er eine mit einer schwarzen Flüssigkeit gefüllte Flasche aus der Tasche und sagte den Kindern, dass er sich vergiften werde. Selbstverständlich musste man auf seine weitere Unterrichtsthätigkeit verzichten. Inzwischen komponirte er ganze Stösse von Liedern, deren viele sein hübsches Talent verriethen. Um sich Geltung als Komponist zu verschaffen, versuchte er es nun, schriftstellerisch thätig zu sein. Er schrieb blutrünstige Musikreferate für ein Wochenblatt und hatte es namentlich auf Johannes Brahms abgesehen, den er übrigens kurz vorher noch verehrt und gepriesen hatte. Alle diese Expektorationen amüsirten den damals vor Lebenslust übersprudelnden Meister dermassen, dass er ein Abonnement auf jenes Blatt eröffnete, um die ergötzlichen, ihn beschimpfenden Artikel Wolf's mit Behagen lesen zu können. So masslos er aber Brahms und dessen kritischen Anhang angriff, so sehr betete er Richard Wagner an. Als dieser im Jahre 1875 in Wien seinen „Lohengrin" dirigirte, stand Wolf volle 12 Stunden vor dem „Hotel Imperial", um bei Wagner einzudringen, was

ihm endlich auch gelang. Vor einigen Jahren übersiedelte er von Wien nach Berlin, wo er auch längere Zeit lebte. Dort war es, wo er einen grossen Kreis von Anhängern um sich zu versammeln wusste und wo sich der erste „Hugo Wolf-Verein" konstituirte, um für die Werke des Komponisten Propaganda zu machen. Vor drei Jahren kehrte Wolf wieder nach Wien zurück, ohne bestimmtes Ziel, ohne sichere Einnahmequellen, blos seinem Talente und seinen Gönnern vertrauend. Hier gab er fast alljährlich einen Liederabend, den letzten im vorigen Winter. Auch eine Oper „Corregidor" vollendete er, die im Frühjahr 1896 in Mannheim mit Erfolg zur ersten Aufführung gelangte. Schon vor einigen Wochen konnten die Freunde und die Umgebung Wolf's eine ungewöhnliche Erregung an ihm wahrnehmen. Er sprach sehr hastig und mit lebhaftem Geberdenspiel. Wenige Tage nachher stellte es sich zur Evidenz heraus, dass Wolf geistesgestört sei, und zwar zeigte sich dies zunächst bei einem Besuche, den er dem Hofopernsänger Winkelmann abstattete. Gleich bei seinem Eintritt in den Salon des Künstlers sagte Wolf: „Wissen Sie schon, ich bin der Direktor der Wiener Hofoper!" Schon Tags darauf trat die Katastrophe ein: Hugo Wolf wurde in seiner Wohnung von einem Tobsuchtsanfall heimgesucht, und zwar in so argem Maasse, dass er mit Zwangsmitteln gebändigt werden musste. Er schlug heftig um sich, bedrohte Jeden, der ihm nahekam und schrie fortwährend, dass er der Direktor der Hofoper sei. Rasch herbeigeholte Freunde veranlassten die Ueberführung des Bedauernswerthen in eine Privatheilanstalt.

— „Sarema", die zweite der in München zur Aufführung gelangten „Preisopern", hat Erfolg davongetragen. Der junge Komponist Alexander Zemlinsky hat seinem Text dem Gottschall'schen dramatischen Gedicht „Die Rose von Kaukasus" entnommen. Die Handlung ist vorwiegend pathetisch. Lyrisches Verweilen ist selten, sie drängt zu dramatischem Fortschreiten, und die Musik schliesst sich überall nach- und mitempfindend an.

— Bei der Preisvertheilung auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung zu Leipzig wurden den dem Verlag, Notendruck, Klavier- und Geigenbau angehörenden Leipziger Firmen Breitkopf & Härtel, Julius Feurich und C. G. Röder die k. Sächsische Staatsmedaille, W. H. Hammig und J. G. Irmler die goldene Medaille der Stadt Leipzig, Fr. Kistner, J. Rieter-Biedermann und Bartholf Senff die goldene Medaille der Ausstellung zuerkannt. Zu den Instrumenten der Hofpianofortefabrik von Julius Blüthner in Leipzig bemerkt die offizielle Preisliste: „Die Firma Julius Blüthner hat zwar in uneigennützigster Weise ausser Preisbewerb ausgestellt, die Preisrichter erkennen aber einstimmig an, dass die von derselben ausgestellten Flügel und Pianos in ihrer technischen und künstlerischen Vollendung und in ihrer unübertroffenen Klangschönheit der ganzen Industrie als Vorbild und Zierde dienen können und deshalb das allergrösste Lob verdienen".

— Eine neue Oper, die erste Novität der Opernsaison in Budapest, der lyrisch-romantische Zweiakter „Die Madonna mit dem Kruge" (Maritta) von Karl Agghazi, fand jüngst freundliche und ehrenvolle Aufnahme. Gleich so mancher der ungarischen nationalen Opern ursprünglich auf deutschen Text (von K. Fuhrmann) komponirt, verräth dieser erste dramatische Versuch des als vornehmer Pianist und Autor distinguirter Kammermusik geschätzten Künstlers zwar vielfach die tastende Hand des Neulings, aber auch ebenso unverkennbar den feinen Sinn, die warme Empfindung und edle Haltung des wohlgeschulten, echten Musikers. Besonders gefielen, wie die „N. Fr. Pr." schreibt, ein spanisches Lied und ein stimmungsvolles Orchester-Zwischenspiel mit darauf folgender Wald-Idylle im ersten Akte sowie einige tief empfundene Einzelgesänge und dramatisch bewegte Ensembles im zweiten, dessen Wirkung leider durch den schleppenden Gang der Handlung wesentlich beeinträchtigt wird.

— Die heutige Erstaufführung der einaktigen Oper „Der Streik der Schmiede" des Wiener Komponisten Joseph Beer fand eine überaus beifällige Aufnahme seitens des zahlreichen, alle Plätze des Theaters füllenden Publikums. Der Komponist wurde drei Mal stürmisch vor die Rampen gerufen. Die Vertreter der Hauptrollen: Schmied Herr Fricke, dessen Tochter Fräulein Rüsche, führten die musikalisch gehaltvolle und theilweise von schöner Tonmalerei durchsetzte Oper zu bestem Erfolg.

(Kl. Journal)

— Die Guildhall-School of Music, die von der Kaufmannschaft der City unterhaltene Musikschule, deren Räumlichkeiten für die Zahl von 3600 Schülern zu eng geworden sind, baut einen neuen Seitenflügel, in dem ein grosser Konzertsaal für 700 Personen und 30 Lehrzimmer vorgesehen sind. Die Kosten sind auf 20000 Lstr. veranschlagt. —

München. Hofkapellmeister Max Erdmannsdörfer ist in das Lehrerkollegium der kgl. Akademie der Tonkunst berufen worden.

London. Herr Arnold Dolmetsch hat kürzlich ein sehr interessantes Konzert alter Musik auf alten Instrumenten gegeben. Auf dem Programme befanden sich unter anderem eine im Jahre 1600 komponirte Pavane von Th. Tomkins, für Guitarre, Geige und Clavecin, 2 Stücke für Virginale, die auf einem um 1500 hergestellten Instrumente vorgetragen wurden, eine Sonate von Scarlatti und eine Toccata von Bach für Clavecin, endlich eine Sonate für Viola d'amore von Ariosti (1720). Zum Schluss des mit grossem Beifall aufgenommenen Konserts trug eine junge Sängerin einige Lieder des 17. Jahrhunderts mit Lautenbegleitung vor.

Petersburg. Am 8. September fand im Konservatorium eine Generalversammlung der Gesellschaft zur Unterstützung von Schülern des Konservatoriums unter dem Vorsitz des Direktors Professor Bernhardt statt. Der Versammlung wurde mitgetheilt, dass die Kaiserin Alexandra Feodorowna 489 Rubel als jährliches Stipendium für einen Schüler gespendet hat; ferner sind zu nennen die Spenden der Grossfürstin Alexandra Jossifowna von 1000 Rubel zum Unterhalt eines Speisehauses für die Schüler des Konservatoriums, von Fr. E. K. Ssaburow 1000 Rubel, und von der Fürstin Obolenski 630 Rubel.

Stuttgart. Bekanntlich hat Anton Rubinstein in den fünfziger Jahren längere Zeit in Stuttgart gelebt; gern ist der Meister dann hierher, wo er viele Beziehungen persönlicher und künstlerischer Art angeknüpft hatte, zurückgekehrt, und da er im Jahre 1894 das grosse Stuttgarter Musikfest dirigirte, bei welchem eines seiner grossen Chorwerke aufgeführt wurde, so kann man mit ziemlichen Rechte sagen, dass Rubinstein vor seinem Hinscheiden zuletzt in unserer Stadt vor die grössere Oeffentlichkeit getreten ist. Jetzt hat nun der unter dem Präsidium des Prinzen Hermann von Weimar, eines Onkels des Königs, stehende Verein zur Förderung der Kunst beschlossen, in dankbarer Erinnerung an die hiesige Wirksamkeit des Meisters eine Gedächtnisstafel zu stiften. Die Tafel zeigt, neben entsprechender Inschrift, das vom Bildhauer Bausch modellirte, in Bronze ausgeführte Reliefbild Rubinsteins. An seinem Geburtstage, dem 30. November, soll das Bildwerk an dem Hause Augustenstrasse 1, wo der Künstler gewohnt hat, enthüllt werden. An demselben Tage soll dann zum Gedächtniss des Meisters eine Rubinstein-Feier stattfinden, für die der König den grossen Saal des Königsbaues zur Verfügung gestellt hat. Neben einigen hiesigen Virtuosen werden die ersten Künstler der königlichen Hofoper mitwirken.

Wesel. Am Sonnabend, den 3. Oktober feierte die Pianofabrik von G. Adam die Einweihung des neuen Fabrikgebäudes und gleichzeitig die Fertigstellung des 10000. Instrumentes. Zu diesem Feste, wozu sämmtliche Arbeiter nebst Angehörigen erschienen waren, hatten sich ausser der Familie des Festgebers auch mehrere Geschäftsfreunde, selbst aus dem Auslande, zur Verschönerung der Festfeier eingefunden. Nachdem Herr Adam in dem herrlich dekorirten Saale seine Gäste begrüsst, gab er eine statistische Uebersicht des Geschäftsbetriebes und erwähnte, dass sein Vater mit geringen Mitteln im August 1828 den Bau des ersten Klaviers begonnen, nachdem er längere Jahre in Wien u. s. w. seine Kenntnisse im Bau derselben bereichert hatte. Während über den ersten 100 Instrumenten volle 6 Jahre und über den ersten Tausend 24 Jahre gearbeitet worden waren, seien bis zum Jahre 1880, also nach weiteren 28 Jahren, 5000 fertiggestellt, und heute könne die Fabrik, nach Verlauf von nur 17 Jahren, die Vollendung des 10000. Instrumentes feiern. Dann dankte Herr Adam den Arbeitern für die Treue, die sie seinem Hause bewahrten; seien doch vier über 40 bis 50 Jahre, zwei 30 Jahre, drei 20 Jahre, 17 über 10 Jahre bei ihm thätig, und schloss die Rede mit einem Hoch auf das Personal. Hierauf wurde Herrn Adam aus dem Kreise der Arbeiter eine photographische Aufnahme des Geschäftspersonals überreicht. Es folgten dann musikalische und humoristische Vorträge, während im unteren Saale getanzt wurde. So blieben die Festtheilnehmer bis zur frühen Morgenstunde zusammen, und das Fest gab beredtes Zeugniss von dem guten Einvernehmen zwischen Herrn Adam und seinen Angestellten.

Wien. Hier hat sich vor kurzem eine „Gesellschaft österreichischer Autoren, Komponisten und Musikverleger" gebildet. Die „N. Fr. Pr." berichtet über den Verlauf der konstituirenden Versammlung: „Das neue Gesetz über den Schutz des geistigen Urheberrechtes hat Veranlassung zur Gründung einer Gesellschaft geboten, welche, genau nach den Prinzipien der mächtigen Pariser „Société des auteurs et des compositeurs" aufgebaut, die Wahrung der bedeutenden Vortheile des neuen Gesetzes für Autoren und Komponisten in die Hand nehmen wird. Um in populärer Weise darzuthun, welche Wirkungen das neue Gesetz ausüben wird, sei bemerkt, dass beispielsweise der Ankauf eines bereits im Drucke erschienenen Musikwerkes beliebigen Genres, eines Liedes, eines Couplets u. s. w. nur dann das Recht der öffentlichen Ausführung desselben — mit Ausnahme der Kirchen und Schulen — bietet, wenn für die jedesmalige Aufführung derselben eine allerdings kleine Tantième bezahlt wird. In erster Linie werden durch das neue Gesetz Konzertunternehmer, Restaurateure und Etablissements-Besitzer, welche öffentliche Konzerte veranstalten, zu einer Zahlung herangezogen werden. Sie werden in Hinkunft an die neue Gesellschaft ein Pauschale zu entrichten haben, widrigenfalls ihnen die Aufführung jener Werke, die von Mitgliedern der Gesellschaft geschaffen wurden,' nach dem neuen Gesetze untersagt bleibt. Diese Tantième bedeutet für die genannten Unternehmer eine nicht unbedeutende Mehrbelastung, der sie sich nicht entziehen können. In dieser Beziehung bekam man in der im Saale des Wissenschaftlichen Klubs abgehaltenen konstituirenden General-Versammlung der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger sehr interessante Ziffern zu hören. Der Besuch der General-Versammlung war ein sehr starker. Unter den erschienen Musikern und Komponisten sah man die Herren Ignaz Brüll, Richard Heuberger, Karl Komzak, Eduard Kremser, Karl Millöcker, Adolf Müller, Julius Stern, Charles Weinberger, C. M. Ziehrer, zahlreiche in Wien wirkende Militär- und Zivil-Kapellmeister. Der Verlagshändler Herr Robitschek als Vorsitzender begrüsste die Versammlung und theilte mit, dass zahlreiche Zustimmungskundgebungen aus allen Theilen Oesterreichs vorlägen. Dann nahm Verlagshändler Joseph Weinberger als Referent das Wort. Er führte u. a. aus: Die neue Gesellschaft solle eine mächtige Körperschaft für die gesammte Berufssphäre, ein musikgeschichtliches Ereigniss werden, das einen Umschwung in unserem ganzen Musikleben bedeute. Das Verlagsgeschäft werde durch die Gesellschaft neuerer Entwicklung entgegengehen und Wien würde vielleicht auch noch eine Verlagsstadt werden. Für die Autoren aber breche eine neue Aera an, und sie würden aus ihren Werken eine immerwährende Rente beziehen. So geniesse beispielsweise ein bescheidener Wiener Musiker, Strobl, dessen Werke in Frankreich Eingang fanden, durch die dortige Société eine vierteljährliche Einnahme von etwa 1200 Francs; Kapellmeister Ziehrer habe im letzten Vierteljahre von dorther 1700 Francs Tantième bezogen, und die Wittwe Fahrbach's — sie ist im Saale anwesend — geniesse aus Paris ein Durchschnitts-Jahreseinkommen von 4000 Francs aus den Kompositionen ihres verstorbenen Gatten. Redner erörtert nun die

Verrechnungsmethode gegenüber den Etablissementsbesitzern. Wer Konzerte veranstalte, müsse seine Programme allmonatlich vorlegen, widrigenfalls er das Verbot der Aufführungen erhalte. Man werde die Lokale pauschaliren, und beispielsweise werde Stalehner per Abend 6 fl. Tantième zahlen müssen, welcher Betrag dann unter die an dem betreffenden Abend aufgeführten Komponisten repartirt werde. Herr Weinberger theilt weiter mit, dass die Pariser Société erklärt habe, dass sie keinen österreichischen Autor aufnehmen und schützen werde, der nicht Mitglied der Wiener Gesellschaft sei (stürmischer Beifall), und dass auch in Leipzig eine ähnliche Gesellschaft für Deutschland in der Bildung begriffen sei, deren Vertreter, die Herren Cranz und Bock, bereits in Wien weilten, um mit der Wiener Gesellschaft Fühlung zu nehmen. Die Société sei bereits mit allen ihren Mitgliedern der Wiener Gesellschaft als Mitglied beigetreten und ebenso letztere der Société. „Möge also“, schloss Herr Weinberger, „unsere Gesellschaft jedem Autor und Komponisten ein mächtiger Rückhalt seiner geistigen und materiellen Interessen und ein hilfreicher Schutz für seine Hinterbliebenen werden“. (Stürmischer, sich oft wiederholender Beifall). Nach Berathung der Statuten wurden die Wahlen vorgenommen. In den Direktionsrath wurden gewählt die Herren: Präsident: Joseph Weinberger; Vice-Präsident: Eduard Kremser; Schatzmeister: V. Kratochwill; Schriftführer: Victor Leon; Direktionsräthe: Ignaz Brüll, R. Henberger, Ad. Müller, A. Robitschek, B. Herzmansky, H. Bohrmann-Riegen, Baron Meysenburg und G. Horst.

Anregung und Unterhaltung.

— Napoleons I. Ansichten über Oper und Ballett finden sich in einem bisher unbekannten Briefe an Herrn von Remusat, den der „Figaro“ mittheilt. In jenem Schreiben heisst es:

„Paris, 13. Februar 1810.

Da die Oper „Der Tod Abels“ ausgestattet ist, gestatte ich, dass man sie spiele. Fortan versteht es sich, dass keine Oper ohne meinen Befehl gegeben wird. Wenn die frühere Verwaltung der neuen meine schriftliche Einwilligung hinterlassen hat, ist es in Ordnung, wenn nicht, nicht. Sie unterbreite meiner Billigung nicht nur die Annahme des Werkes, sondern auch die Auswahl. Im allgemeinen billige ich nicht, dass man irgend ein Werk, dass einen Stoff der Hl. Schrift behandelt, giebt, man muss diese Sachen der Kirche lassen. Man wird dies sofort den Verfassern mittheilen, damit sie sich an andere Stoffe machen. Das Ballett „Vertumnus und Pomona“ ist eine kalte, geschmacklose Allegorie. Das Ballett „Der Raub der Sabinerin“ ist historisch, es ist passender. Man muss nur mythologische und historische Ballette geben, niemals allegorische. Ich wünsche, dass man dieses Jahr vier Ballette ausstatte. Wenn Herr Gardel ausser Stande ist, es zu thun, suchen Sie andere Personen, um sie darzustellen. Ausser dem „Tod Abels“ wünschte ich ein anderes historisches Ballett, mehr den Umständen angemessen als der Raub der Sabinerinnen.“

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die Oktober-Sitzung war zahlreich besucht. Herr Dr. Hans Loewenfeld sprach „über die kirchliche Instrumentalmusik in Deutschland zur Zeit der Reformation.“ Es kam dem Redner darauf an, ein Bild der Wandlung zu entwerfen, welche die Betheiligung der Orgel beim Gottesdienst in der Zeit von etwa 1480—1560 erfuhr, und nachzuweisen, dass der von der Orgel begleitete Choral nicht, wie noch gemeinhin geglaubt wird, die Schöpfung eines einzelnen Mannes, sondern das Ergebniss der allgemeinen musikalischen Entwicklung war. Während man anfänglich auf der Orgel als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel übertragene Chorstücke: Messen berühmter niederländischer Komponisten und dergl. vortrug, bildeten später, als in den Kreisen der Humanisten die weltliche Hausmusik eine reiche Pflege fand, übertragene Volkslieder — trotz der Verbote des Tridentiner Konzils — die ausfüllenden Orgelstücke. Beim Orgelarrangement dieser Lieder lag es nahe, die Melodie, die sonst immer in die Mitte des Stimmengewebes, in den Tenor gesetzt wurde, in die Oberstimmen zu legen, so dass sie nun klar zu Gehör kam und der Gemeinde die Möglichkeit gab, mitzusingen. Neben diesen Uebertragungen gab es kleine Orgelsätze von selbständiger Erfindung, Vorspiele zu den Gesangstücken, „Praeambula“, um in den rechten Ton zu kommen“. Dieselben sollten einfach sein, sahen daher von künstlicher kontrapunktischer Stimmenverzweigung ab und bestanden nur aus einer Reihe von Akkorden, meist in gleich langen Notenwerthen, also im Styl des späteren „Chorals“. Luther und später andere Reformatoren der Kirchenmusik ergriffen allmählich diese bereit liegenden Elemente als vorzügliche Mittel zur Popularisirung des Gottesdienstes und machten sie zur ständigen Einrichtung für die evangelische Kirche. — Diesem durch den Inhalt und die lebendige Darstellung fesselnden Vortrage folgten Klaviervorträge des Frl. Helene Geisler, welche in dem C-dur-Nocturno von Grieg und der F-moll-Ballade von Chopin bestanden und die poesievolle Vortragsweise der Künstlerin zur vollen Geltung brachten. — Zum Schlusse legte Herr Prof. Breslaur die neue Ausgabe der „Englischen Suiten“ von Bach, welche Klindworth redigirt hat, vor und wies auf deren bedeutende Vorzüge hin.

Antworten.

Anonymus. Besten Dank. Sie haben Recht, Partie und nicht Parthie.

J. D. Mährisch-Schönberg. Frl. S. hatte mir nur 60 Exemplare der Programme zum Beilegen übersandt. — Für Ihre gütige Anerkennung meiner Bestrebungen herzlichsten Dank.

H. P. Kopenhagen. Die Statuten des Musiklehrer-Vereins haben Sie wohl schon erhalten. Viel Glück zu Ihrem Vorhaben. Ich stehe Ihnen mit Rath und That gern bei und bitte Sie, über mich zu verfügen.

L. W. Mein op. 46: „Die leichtesten Klavierstücke" (Leipzig, Peters), jede Hand im Umfang von 5 und 6 Tönen ist nicht für 4, sondern für 2 Hände geschrieben. Vierhändig giebt es viele Werke, deren oberer Part sich im Umfang von 5 Tönen bewegt, aber für zwei Hände allein und jede nur im Umfang von 5 und 6 Tönen nur sehr wenige.

G. H. R. Brandenburg. Ich kann Ihnen die Firma nicht empfehlen.

A. L.-Sch. Budapest. Jahresabonnement eingetroffen.

Anzeigen.

R. Görs & Kallmann

Berlin SW. Arndtstr. 34,

Flügel- und Pianino-Fabrik.

Prämiirt mit goldener und silbernen Medaillen,
auf letzter Berliner Ausstellung mit Staats-Medaille und höchster Auszeichnung.

Specialität: Kleine Flügel, 155 ctm lang,
Preis Mark 1000.—.

STEINWAY & SONS

NEWYORK  LONDON

HAMBURG

Hof-Pianofortefabrikanten
Sr. Majestät des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich und Königs von Ungarn.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Ihrer Majestät der Königin von England,
Sr. Majestät des Königs von Italien,
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Wales,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin von Wales,
Sr. Königlichen Hoheit des Herzogs von Edinburgh.

Steinway's Pianofabrik, Hamburg, St. Pauli,
neue Rosenstrasse 20—24,
ist das einzige deutsche Etablissement der Firma.

(Vertreter in Berlin: Oscar Agthe, Wilhelmstr. 11. SW.)

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant
Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England,
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

[58]

LONDON W.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 22. **Berlin, 15. November 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Fingergymnastik.

Von
Dr. med. **Otto Thilo** in Riga.

(Schluss aus No. 20.)

Das Fingerbeugen (Fig. 1)
ist bei schlaffen, kraftlosen Händen folgendermassen vorzunehmen.

Die Schnur eines Eimers wird um die Spitze des ersten und zweiten Fingers geschlungen, da man viel Zeit spart, wenn zwei Finger zugleich geübt werden. Belastung des Eimers für ein 10jähriges Kind etwa 150 Gramm.

Wenn langsam gezogen wird, so tritt in etwa 2 Minuten Ermüdung ein. Hierauf Umschlingung des vierten und fünften Fingers. Belastung etwa 100 Gramm. Uebungsdauer 2 Minuten.

Zur Festigung der Hände lasse ich nach diesen Uebungen die eine Hand flach auf den Tisch legen und mit dem Kleinfingerballen der anderen leicht geballten Hand klopfen, etwa jede Hand eine Minute.

Ausserdem lasse ich Armheben stehend vornehmen. Hierbei werden die Hände über dem Kopfe und hinter dem Rücken zusammengeschlagen — 1 Minute. Also gesammte Uebungsdauer für beide Hände 12 Minuten.

Das Fingerstrecken (Fig. 2)
wird gleichfalls mit zweitem und drittem Finger, viertem und fünftem Finger gleichzeitig ausgeführt. 2 Minuten für den zweiten und dritten Finger, 2 Minuten für den vierten und fünften Finger. Belastung die Hälfte von Fingerbeugen. Selbstmassage 1 Minute für jede Hand, Armheben 1 Minute. Also Gesammtdauer dieser Uebungen für beide Hände 12 Minuten, so dass also die Beuge- und Streckübungen der Finger beider Hände 24 Minuten etwa erfordern.

Diese Uebungen kann man in den Musikschulen als Massenübungen von vielen Kindern gleichzeitig ausführen lassen. In der Wiener Blindenschule z. B. werden die Fingerübungen auf diese Art vorgenommen. Man kann sie aber auch als häusliche Aufgaben, die morgens und abends auszuführen sind, den Schülern geben. Selbstverständlich muss man dann aber auch sicher sein, dass zu Hause die Kinder genügend beaufsichtigt werden.

Ausserdem kann ich, nach vieljährigen Erfahrungen, zur Stärkung schwächlicher Hände das Hängen und Schwingen an Ringen empfehlen. Die Ringe sind mit Filz zu polstern und es ist darauf zu achten, dass keine harte Haut an den Handflächen sich bildet.

Für kräftige Hände ist wohl meist das Fingerbeugen (Fig. 1) entbehrlich, wohl aber werden auch diese oft vom Fingerstrecken (Fig. 2) grossen Nutzen haben. Die Streckmuskeln der Finger sind bei den meisten Menschen sehr schlecht entwickelt und daher bereitet auch das Tremolospielen manchem grosse Schwierigkeiten, der Tonleiter und andere ähnliche Passagen ganz gut ausführt. Hat man das Fingerbeugen und -strecken

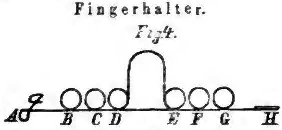
mit Sorgfalt etwa zwei Monate geübt, so wird man wohl meist auch bei schwächlichen Händen zu den folgenden Uebungen übergehen können.

Es empfiehlt sich zunächst

Einzelne Finger

zu üben. Bei der Uebung eines einzelnen Fingers sind die übrigen Finger durch den in Fig. 4 abgebildeten „**Fingerhalter**" festzustellen. Man entferne hierzu den wellenförmig gekrümmten Drathbügel („Kamm") Fig. 2 u. 3, und schiebe den Fingerhalter mit der Oese A auf einen Drathstab. Das Ende H lege man auf den anderen Drathstab.

Fingerhalter.



Der vierte Finger

der linken Hand wird z. B. folgendermassen geübt: Den fünften Finger stecke man durch den Ring D, den dritten durch E, den zweiten durch F, den ersten halte man entweder frei oder man lege ihn auf einen seitlichen Drathstab.

Das Strecken und **Spreizen** des vierten Fingers führe man jetzt nach Fig. 2 und 3 aus.

Der Eimer ist für Kinder garnicht zu belasten, ja häufig ist sogar das Gewicht des Eimers für Kinder zu schwer. Man entferne alsdann den Eimer und ersetze ihn durch ein Beutelchen, welches mit 10 bis 20 Gramm belastet wird. Leichte zuckende Mitbewegungen der übrigen Finger sind anfangs schwer zu vermeiden und daher gestatte man sie den Uebenden. Erst allmählich verschwinden sie.

Der fünfte Finger

wird geübt, indem man den vierten, dritten und zweiten durch E, F und G steckt.

Bevor man anzieht, nähere man den fünften Finger soviel als möglich dem Daumenballen.

Den zweiten und dritten Finger wird man wohl selten genöthigt sein zu üben, wohl aber den ersten.

Die Uebungsdauer, die Selbstmassage und und das Armheben siehe bei Fingerübungen (Seite 305).

Nach einigen Wochen wird man wohl an das Ueben mit zwei Eimern gehen können.

Das Spreizen mit zwei Eimern (Fig. 3) empfehle ich in der hier angegebenen Reihenfolge auszuführen.

1. Fing. 1 Eimer,	5. Fing. 1 Eimer	}	1 Woche
1. „ 1 „	4. „ 1 „		
2. „ 1 „	5. „ 1 „	}	2 Woch.
2. „ 1 „	4. „ 1 „		

Beim Schliessen der Finger (Seite 276 No. 20) bemühe man sich, jedesmal die Finger beim Schluss über einander zu kreuzen.

Die Reihenfolge aller dieser Uebungen wurde von mir nicht willkürlich zusammengestellt. Gewiss wird wohl der Leser bemerkt haben, dass ich bemüht war, zunächst die Kräftigung und Gelenkigkeit des vierten und fünften Fingers anzustreben, um hiernach leichter die Spannkraft der ganzen Hand zu entwickeln.

Ich hoffe hiermit zwei wunde Punkte berührt zu haben, denn ich habe häufiger beobachtet, dass gerade durch Ueberanstrengung des vierten Fingers und durch zu weite Spannungen Klavierkrämpfe entstehen.

So hatte ich einen Fall zu behandeln, in dem sich der Klavierkrampf entwickelt hatte durch stundenlanges Spielen folgender Takte in Schumann's Aufschwung:



In einem anderen Falle entstand der Klavierkrampf durch Ueben der Etude VIII im Gradus ad Parnassum von Clementi. Ausdrücklich wurden mir als Ursachen folgende Takte angegeben.



Ich glaube, dass in beiden Fällen der Klavierkrampf nach genügender Vorbereitung mit meinen Spreizübungen ausgeblieben wäre, denn es ist mir nicht selten gelungen, schon vorhandene Klavierkrämpfe durch Massage und Uebungen zu beseitigen und hierauf durch Spreizübungen die Hände an jene Griffe zu gewöhnen, welche die Veranlassung des Klavierkrampfes waren.

Jedoch gehe ich hier nicht weiter auf diese Verhältnisse ein, da ich in einer der folgenden Nummern dieser Zeitschrift versuchen will, die Entstehung und Heilung des Klavierkrampfes dem Verständniss der Musiker näher zu bringen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen.

Ein Gedenkblatt zum 50. Todestage des Komponisten, 4. November.

Von **Dr. Adolph Kohut.**

(Schluss.)

Das eigenste Denken und Empfinden Mendelssohns tritt namentlich in den an die Seinigen gerichteten Briefen hervor. Welche Fülle herrlichster Gedanken, innigen Gemüthslebens, mächtiger Liebe, zärtlichster Anhänglichkeit und edelster Menschlichkeit offenbart sich in diesen Briefschätzen des grossen Genius! Durch die festesten Bande gegenseitiger Liebe an seine Familie, den Vater, den Bruder Paul, die beiden Schwestern Fanny und Rebecka, an den Schwager Hensel, geknüpft, nah und fern mit seinem geheimsten Sinnen und Trachten um sie geschäftig, war ihm der korrekte Ausdruck solcher Zusammengehörigkeit, der fortwährende Austausch alles äusserlich und innerlich Erlebten ein unabweisbares Bedürfniss. Schon Otto Gumprecht hat darauf hingewiesen, dass diese Briefe besonders werthvoll sind durch den s i t t l i c h e n A d e l, der diesen Bekenntnissen den Stempel aufgedrückt hat. In dem Briefschreiber enthüllt sich eine jener gottbegnadeten Naturen, der gegenüber wir das eine Wohlgefühl, den erhebenden Eindruck völliger Uebereinstimmung zwischen Idee und Erscheinung empfinden, wie sie nur die Beschauung des Kunstwerks in der Seele wachruft. Wir stehen hier unter dem Zauber einer ebenso schönen als gediegenen Individualität, die alle Seiten des menschlichen Wesens in reichster Entwickelung, harmonischem Gleichgewicht und lebendiger Wechselwirkung zeigt.

Was alles erfahren wir aus diesen Briefen, die der Künstler aus Italien, der Schweiz, Frankreich und England an seine Angehörigen nach Hause sendete! Mit wahrer Freude folgen wir dem geistigen und künstlerischen Entwickelungsgang dieses seltenen Menschen. Schon als Jüngling war er ein ausgezeichneter Uebersetzer und Nachdichter aus dem Lateinischen und Englischen; ein gewandter Zeichner und Maler, kehrte er nie ohne gefüllte Mappe von seinen zahlreichen Ausflügen rheinauf und ab und von seinen Schweizer Reisen zurück. Die hehre Poesie des Mannes prägt sich ja in seinen zahlreichen Werken, wie in der Ouvertüre zu den Hebriden, in der Meeresstille und glücklichen Fahrt, klar und deutlich aus. Wie zartfühlend und rücksichtsvoll ist er gegen andere und besonders gegen ältere Leute und Unglückliche! „Ein ganz alter, verdriesslicher Musikant —" so schreibt z. B. Mendelssohn aus Düsseldorf über seine Versuche, die Prozessionsmusik zu reformiren „— mit einem schäbigen Rock, welcher bisher den Takt dazu geschlagen hatte, wurde vorgeladen, erschien und als sie ihn auf den Pelz fuhren, sagte er, er wolle und werde keine bessere Musik machen; wollten wir es besser haben, so möchten wir es einem Anderen geben. Er wisse wohl, dass man jetzt viel Ansprüche mache; es solle jetzt alles schön klingen, — das sei zu seiner Zeit nicht gewesen, und er mache es noch eben so gut wie damals. Da wurde es mir wahrhaftig schwer, ihm die Sache abzunehmen, wiewohl es die Anderen gewiss besser machen würden. Aber ich dachte so: wenn ich in fünfzig Jahren einmal auf ein Rathhaus gerufen würde und möchte so sprechen, und ein Gelbschnabel schnauzte mich an, und mein Rock wäre so schäbig, und ich wüsste eben auch gar nicht, warum alles besser klingen sollte — und da wurde mir schlecht zu Muthe!" Von der Zartheit seines Gefühls spricht in rührender Weise der Brief, den er nach dem Tode seines treuen Dieners Johann an seinen Freund Klingemann richtet.

Wie bescheiden war doch dieser herrliche Meister! Wie unmodern und wie unaktuell! Er hasste z. B. die Reklame und erröthete stets, wenn ihm öffentlich Weihrauch gestreut wurde. Als Dehn, damals in Berlin Custos an der musikalischen Abtheilung der Berliner Königlichen Bibliothek und Redakteur der Musikzeitschrift „Cäcilia", den Komponisten aufforderte, für diese letztere etwas zu schreiben, um dem zu erwartenden schiefen und missverständlichen Urtheil über jenes Werk zuvorzukommen, wurde das Urtheil mit folgenden Worten abgelehnt: „Ich habe es mir zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht, niemals etwas Musik Betreffendes selbst in öffentliche Blätter zu schreiben, noch auch direkt oder indirekt einen Artikel über meine eigenen Leistungen zu veranlassen; und wenn ich auch einsehe, wie oft mir dies zum augenblicklichen und empfindlichen Nach-

theil gereichen muss, so kann ich doch von einem Vorsatz nicht abweichen, den ich unter allen Umständen auf's Strengste befolgt habe."

Eine ähnliche Antwort erhielt Julius Stern, der dem damals in London weilenden Tondichter den Rath gegeben, den Eifer einiger bei der Pariser Aufführung der „Antigone" betheiligten Künstler durch Geschenke anzuspornen.

Als ihn Friedrich Wilhelm IV. zum General-Musikdirektor ernannt, schreibt er: „Dass mir der König bei dieser Gelegenheit wieder einen neuen Titel gegeben hat, macht mich fast verlegen; ich möchte nicht gerne zu den Jetzigen gehören, die mehr Ehrenstellen besitzen, als sie gute Noten geschrieben haben, und doch kommt es nun bald so heraus". Als man in Köln 1835 bei Gelegenheit des Musikfestes, das er dirigirte, sein Portrait herauszugeben beabsichtigte, will er sich mit aller Kraft dagegen wehren und weder sitzen noch still halten, weil er all' dergleichen Grossthuerei nicht mag. So oft Mendelssohn von den eigenen Leistungen spricht, geschieht dies im Tone der Demuth und Bescheidenheit. „Es geht unser einem", schreibt er einmal, „wahrhaftig jetzt äusserlich um eben so viel zu gut, wie es sonst den Künstlern zu schlecht geht; für uns wäre das zwar angenehm, aber für die Sache taugt es nichts; die Kunst wird verhätschelt und faul. Darum sollte sich einer über seine jetzigen „Feinde mehr freuen als ärgern". Gegen seine eigenen Arbeiten hat er immer kritische Bedenken. Die Aufforderung z. B., ein neues Heft Lieder ohne Worte zu schreiben, weist er mit dem Bemerken zurück: „Wenn's gar so viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird jetzt wirklich eine so grosse Menge Klaviermusik ähnlicher Art komponirt — man sollte wieder einmal einen anderen Ton anstimmen, meine ich."

Unter den Mendelssohn'schen Briefen befindet sich eine grosse Zahl solcher an jüngere Kunstgenossen gerichtet, welche dem Meister ihre Kompositionen einsandten und um seine Protektion baten. Welch' liebevolles Gemüth, welch' edles Herz und rührendes Wohlwollen spricht sich in all' diesen Kundgebungen aus! Jedes wahre und ernste Streben konnte auf seine Theilnahme rechnen. Stets ist er bestrebt, das künstlerische Selbstvertrauen der jungen Komponisten zu heben, sie unausgesetzt zur stillen Arbeit, zum unermüdlichen Weiterschaffen anzuspornen.

Gleich nach der ersten Probe der Gade'schen C-moll-Symphonie z. B. drängt es ihn mächtig, dem jungen Autor seine Glückwünsche darzubringen, und nach der ersten Aufführung meldet er die glänzende Aufnahme in einem begeisterten Brief. Welch' selbstloses Gemüth prägt sich nicht in den nachstehenden Zeilen des Meisters aus, welche er bei dieser Gelegenheit schrieb:

„Ueberhaupt, wenn die guten Musiker anfangen, sich herunterzumachen, anzufeinden, heimlich zu beissen, am liebsten möcht' ich da die Musik abschwören oder vielmehr die Musiker. Ich komme mir gleich so schuhflickermässig vor."

Den Schluss mögen einige briefliche Auslassungen Mendelssohn's über Berlin bilden. Er, der geborene Berliner, hatte eine merkwürdige Abneigung gegen die genusssüchtige Hauptstadt. Die hier herrschende geistige Luftströmung übte auf ihn einen überwiegend zerstreuenden und verstimmenden Eindruck aus. Er folgte zwar im Jahre 1841 dem ehrenvollen Rufe, den König Friedrich Wilhelm IV. an ihn ergehen liess, aber es war ihm dabei nicht geheuer zu Muthe. „In wenig Tagen", so schreibt er u. a., „geht es für ein Jahr nach Berlin, einer der sauersten Aepfel, in die man beissen kann, und doch muss es gebissen sein. . . . . . Dort sind alle Bestrebungen Privatbestrebungen ohne Widerhall im Lande, und den haben sie in Leipzig, so klein das Nest auch ist. . . . . . Trotz der Freude, mit Mutter und Geschwistern zu sein, trotz aller Vorzüge und frohen Erinnerungen, kann ich mich kaum an irgend einem Orte Deutschlands so wenig zu Hause fühlen als hier."

Am 50. Todestage des grossen Meisters verlohnt es sich, seinen reichen Briefwechsel zu studiren, denn Jedermann kann daraus nicht allein geistige Anregung und Belehrung, sondern auch sittlich-moralische Erhebung und seelischen Genuss schöpfen; er gleicht einem Jungbrunnen, dessen Wasser uns stets frisch erquicken und laben.

Martin Blumner.

Zu seinem 70. Geburtstag, 21. November 1897.

Von Dr. Adolph Kohut.

Die seit mehr als 100 Jahren bestehende Berliner Singakademie gehört noch immer zu den ersten aller deutschen Chorvereine. Ihre Dirigenten, von ihrem Begründer Fasch angefangen, bis zum jetzigen Leiter, dem kgl. Musikdirektor und Prof. Dr. Martin Blumner, haben es stets meisterhaft verstanden, ihre Kräfte ausschliesslich in den Dienst der Kunst, d. h. der selbstlosen, nur die höchsten Ziele und Zwecke der Musik verfolgenden Kunst zu stellen. Das Wort, welches der Gymnasialdirektor Prof. Dr. Friedrich Ribbeck, anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Singakademie gesagt, hat noch immer, obschon mehr als ein halbes Jahrhundert darüber vergangen ist, seine vollste Giltigkeit: „Der fromme Ernst reiner Liebe zu dem heilig Schönen, welches sich im Gesange offenbart, hat diese Gesellschaft gestiftet; ein Tempel sollte sie sein, in welchem jeder Theilnehmende das Opfer treuen Fleisses darbrächte, damit die Werke der heiligen Musik auf ihrer

würdigen Weise in ihrer wahren Schönheit zur Erscheinung kämen. Dieser reine, ernste Schönheitssinn, der in seiner Tiefe innig eins ist mit sittlicher Seelenwürde und Religion, er war der Schöpfer, der ursprüngliche Geist der Singakademie; ihm dankt sie es, wenn zu ihren Räumen, wo die göttliche Kunst den ihr gewidmeten treuen Dienst mit den lautersten Genüssen lohnte, nur die Bildung der edel Gesitteten Eingang fand, wenn hier die Tugend sich wohl und heimisch fühlte, hier die Freundschaft ein reines Genügen fand."

Das Leben und Streben des jetzigen Direktors der Singakademie, Prof. Dr. Martin Blumners, ist mit dem Dasein dieses Kunstinstituts aufs innigste verbunden; seit 1853, wo er als Vizedirektor der Akademie berufen wurde, bis auf den heutigen Tag galt sein Sinnen und Denken, sein Mühen und Walten dieser Schöpfung des Altmeisters Fasch; denn wenn er erst nominell seit 1876, als der hochverdiente Ed. Grell wegen seiner Erkrankung am grauen Staar von seinem Amte zurückgetreten war, an die Spitze des Instituts trat, so war er doch schon Jahrzehnte vorher, eben wegen dieses Leidens seines Kollegen und Freundes, der eigentliche Leiter und die Seele der Akademie — die Fortschritte, Erfolge und Siege des Instituts sind also in erster Linie Martin Blumner zuzuschreiben.

Sind auch bei verschiedenen anderen Anlässen, wie z. B. 1891, als der Verein das Jubelfest seines 100jährigen Bestehens beging, und 1895, gelegentlich seines 50jährigen Mitgliedsjubiläums Blumner seitens aller Musikfreunde schon die ehrendsten Ovationen aller Art dargebracht worden, so ist vorauszusehen, dass auch jetzt, wo der Jubilar in das biblische Alter tritt, ihm mannigfache Ehrungen seitens des Publikum und der Presse zutheil werden wurden. Ist er doch in der glücklichen Lage, sein 70. Wiegenfest in voller körperlicher und geistiger Frische zu begehen, nicht wie sein Vorgänger, der Jahre lang kränkelte und welcher überdies einsam ohne das Glück häuslichen Herdes durch das Leben gegangen ist! Martin Blumner steht wie eine kräftige deutsche Eiche, ungebeugt von der Last der Jahre und von den Stürmen des Lebens, vor uns. Menschlicher Berechnung nach wird er noch lange seine Kraft für die Kunst im allgemeinen und der Singakademie im besonderen widmen dürfen.

Geboren wurde Martin Blumner am 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg als Sohn eines hochangesehenen Arztes und Physikus. Seine Mutter war eine talentvolle Sängerin. Durch häuslichen Unterricht wurde er nicht nur für die Schule, sondern auch im Klavierspiel vorgebildet, und schon als Kind machte er die ersten, wenn auch natürlich primitiven Kompositionsversuche. Mit elf Jahren bezog er das Gymnasium in Neustrelitz und kam, da er schon zu Hause fleissig Vorstudien getrieben hatte, gleich nach Obertertia. In Neustrelitz erhielt er Klavier- und Orgelunterricht beim Konzertmeister Goepfert, einem guten Musiker aus Thüringen. Dieser Klavierunterricht wurde später bei Charles Voss, dem Komponisten von zahlreichen Klavierstücken brillanten Genres: Phantasieen, Potpouris, Tänzen und Salonstücken aller Art, fortgesetzt.

Daneben besuchte er sehr häufig die Oper und hatte dort namentlich Gelegenheit, die Schöpfungen italienischer Meister kennen zu lernen. Ueberhaupt gab ihm das in der kleinen Residenz des musikliebenden alten Grossherzogs Georg sehr lebhafte Musiktreiben viel Anregung, auch versuchte er sich schon als Konzertbegleiter, Komponist und im Gymnasium als Dirigent kleiner Aufführungen mit einem Schülerchor, die sich des Beifalls vieler Musikfreunde erfreuten. Im April 1845, nachdem er sein Abiturientenexamen gemacht hatte, ging er nach Berlin, um an der hiesigen Universität theologische, philosophische, später auch mathematische und naturwissenschaftliche Studien zu betreiben. Zugleich erfolgte auch seine Aufnahme in die Singakademie, zuförderst als Mitglied der Mittwochsakademie. Der Vater konnte das Ziel seiner Wünsche, aus seinem Sohn einen Pfarrer, einen Verkündiger des Gottesworts zu machen, nicht erreichen; in Berlin sattelte dieser um, indem er seinen eigentlichen Beruf, den des Musikers, entdeckte; aber in einer anderen Weise sollte er später den Ruhm Gottes verkünden, indem er ein Meister der vokalen Musik und des Kirchenstils — des Psalms, der Kantate und des Oratoriums — wurde. Dehn, der berühmte Theoretiker, wurde nun sein Lehrer in der Komposition; die Bildung und weitere Entwickelung seiner schönen Baritonstimme vertraute er den Händen der beiden bekannten Gesangsmeister Elsner und Teschner an. Auf seine musikalische Entwickelung übte die Singakademie fortwährend einen heilsamen Einfluss aus und die Neigung des jungen Künstlers zur Vokalmusik kräftigte sich mehr und mehr. Er trat jetzt hin- und wieder in Konzerten als Sänger und Klavierspieler auf und erfreute sich stets lebhaften Beifalls.

1851 debutirte er zum 1. Male als Komponist und zwar mit Vokalsachen, wovon verschiedenes mit Beifall aufgeführt wurde. Die erste grössere Arbeit Blumners war die 1852 komponirte Kantate „Columbus," welche die Berliner Singakademie 1853 zur Aufführung brachte, die derartig ansprach, dass er infolgedessen zum Vizedirektor der Singakademie gewählt wurde. Ihm war der kühne Gedanke, ein solches Amt zu verwalten, nie in den Sinn gekommen. Aber durch das Zureden seiner Gönner Hellwig und Köpke liess er sich bestimmen eine Bewerbung, der eine 8stimmige Trauermotette: „Die auf Erden wallen" beigefügt war, einzureichen. Beschränkte sich auch seine Thätigkeit zunächst auf die Leitung der Vorbereitungen zu den Aufführungen des Vereins, sowie derjenigen der eigenen Werke, so wurden immer mehr auch die grösseren Aufführungen übertragen, bis er von 1874 der ausschliessliche Dirigent der Singakademie und endlich 76 nach dem Rücktritt Eduard Grells definitiv zu deren Direktor ernannt wurde. Allezeit verband ihn treue Liebe und Verehrung an seinen Gönner und Kollegen Eduard Grell, und die Gedächtnissrede, welche er auf ihn am 19. September 1886 in der Singakademie hielt, ist gleich bezeichnend

für den Schüler wie für den Meister. Aus dieser trefflichen Charakteristik seien nur die nachstehenden Worte Martin Blumners hervorgehoben: „Wir, die wir solange Jahre uns die seinen genannt, uns eins mit ihm in Streben und Wirken gefühlt, wir haben an seinem Sarge gestanden voll Wehmuth und Trauer, aber auch voll dankbarer Erinnerung an alle Liebe und Treue, an alle Lehre und Anregung, die wir einst von ihm empfingen, voll freudigen Dankes dafür, dass wir ihn solange besitzen, solange den unsern nennen durften. . . . . . Vor allem ein Lehrer wollte er sein, durch seine Lehre, was an ihm war, beitragen zur Bildung und Veredelung der Menschen. Oft hat er es ausgesprochen, dass es nicht der Name, nicht der Lorbeer des Künstlers war, was er anstrebte, sondern dass es ihm als das Höchste dünkte, ein Lehrer der Menschheit zu sein."

Von den Arbeiten Blumners a capella entstanden in den ersten Jahren u. a. die 8stimmigen Kompositionen des „Lobgesang Mariä" die Psalmen 96 und 90, welch' letzter sehr häufig bei Trauerfeiern zur Aufführung kam. Von den später komponirten Werken nennen wir das Oratorium: „Abraham," das schon seine volle Meisterschaft namentlich in Behandlung der Chöre aufweist. Ferner komponirte er viel für gemischten Chor 3-, 2- und 1stimmige Lieder, unter welch' letzteren besonders: „Vöglein, mein Bote" aus op. 11 und „Frühling und Liebe" aus op. 15 weite Verbreitung fanden.

Von seinen zahlreichen oratorischen Werken ist namentlich das Oratorium: „der Fall Jerusalems" allgemein bekannt geworden. Der ersten, vom grössten Erfolg begleiteten Aufführung in der Singakademie im Februar 1875 folgten solche in einer Reihe anderer Städte, welche seinen Namen als Komponist zu einem gefeierten machten. U. a. wurde dieses Oratorium auch bei dem 7. schlesischen Musikfest in Breslau 1884 aufgeführt, wobei der bekannte Musikschriftsteller Dr. Robert Hirschfeld das nachstehende Urtheil abgab: „Die beifällige Aufnahme, welche das Publikum dieser ernsten Tonschöpfung bereitete, zeigt deutlich, dass die innere Stärke und Gestaltungskraft einer echt musikalischen Künstlernatur selbst bei unseren durch äusserliche Effekte so verwöhnten und überreizten Zeitgenossen durch gesunde Mittel sich begeisterte Anerkennung erzwingen kann. . . . . Blumner hat uns gezeigt, wie man selbst die alten strengen Formen, an welchen er energisch festhält, unserem modernen Empfinden sich anpassen kann. Hierzu trug die reiche, allerdings nie auf leere Effekte berechnete Färbung der orchestralen Begleitung nicht wenig bei. Blumner weiss durch stilvolle, im Wesen der Chorwirkung begründete Mittel all' das zu erreichen, was unsere Zeitgenossen meist nur durch masslose Uebertreibung, rein materielle Klangwirkungen, durch abgebrochenes, sprunghaftes und unausgeglichenes Schaffen auszudrücken streben. Die Kraft der Komponisten ist trotz der grössten Anspannung bis zum Schlusse nicht erlahmt."

Im Jahre 1886 wurde ein neues grösseres Werk für Soli, Chor und Orchester: Die Cantate „in Zeit und Ewigkeit" von ihm in der Berliner Singakademie mit Beifall aufgeführt und ist seitdem in vielen anderen Städten zur Aufführung gelangt. Von seinen letzten grösseren Werken nenne ich noch den Königspsalm mit Orchester, der 1883 zu des Kaisers Geburtstag in der Sitzung der kgl. Akademie der Künste aufgeführt wurde.

Als Dirigent der Singakademie hat er sich besonders durch die Aufführung einer ausserordentlich grossen Zahl Bach'scher Werke, von denen ich nur die nachstehenden nenne: Das Magnificat, Missa in A-dur, die Kantaten: „Ich hatte viel Bekümmernis", „Aus tiefer Nacht schrei ich zu Dir", „Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben", „Eine feste Burg" und „Aus der Tiefe ruf' ich", grosse Verdienste erworben. Im Gegensatze zu seinem Vorgänger Grell, der die zeitgenössische Schöpfung fast grundsätzlich nicht berücksichtigte, liess er ihr gleichfalls die sorgfältigste Pflege zutheil werden. Von diesen Aufführungen nenne ich nur: Die Kantate „Zion" von Niels Gade, „Christus", „Te Deum" und „Requiem" in As-dur von Friedrich Kiel, Albert Beckers „B-moll Messe" und „Reformationskantate", Rheinbergers „Christophorus", Vierlings „Alarich", H. Hofmanns Kantate „Selig sind die Toten", Brahms „Deutsches Requiem"¹ und Konrad Heubners „Psalm 1".

An äusseren Ehrungen jeder Art hat es dem Jubilar nicht gefehlt. 1860 wurde er zum kgl. Musikdirektor, 1873 zum kgl. Professor ernannt. 1875 erwählte ihn der Senat der kgl. Akademie der Künste zum Mitglied und seit 1885 ist er Vorsitzender der musikalischen Sektion desselben. Seit 1891 Vorsteher einer Akademischen Meisterschule für Komposition, ist er seitdem auch Vicepräsident der Akademie geworden. Die Berliner Universität ernannte ihn zum Dr. phil. hon. causa. Ebenso wurde er durch zahlreiche hohe Orden ausgezeichnet.

Auch als Schriftsteller hat sich Martin Blumner versucht, indem er zur Säkularfeier der Singakademie am 24. Mai 1891 eine Geschichte derselben als Festgabe herausgab. Er bethätigt sich darin als gründlicher Forscher. Er hat darin u. a. alle die von Anbeginn bis jetzt von sämmtlichen Direktoren der Singakademie gewissenhaft geführten Tagebücher über alle musikalischen und sonstigen Ereignisse, sowie die seit 1800 vollständig gesammelten Akten der Gesellschaft benutzt und in lichtvollster Weise verarbeitet. Unterstützt wurde er dabei freilich durch die 50jährige mündliche Ueberlieferung seines Amtsvorgängers. In seiner Darstellung traf er die richtige Mitte zwischen unvollständiger Kürze und allzubreiter Ausdehnung, zu der das reiche Material leicht verleiten konnte. Das Buch hat nicht nur eine musikalische und musikgeschichtliche sondern auch eine kulturhistorische Bedeutung, indem es in grossen Zügen das interessante Leben der Singakademie seit einem Jahrhundert uns vorführt.

Sein Stil ist einfach und klar wie der Mann selbst, dessen schlichte treue deutsche Gesinnung, dessen ideales Streben und uneigennütziges Wirken Hand in Hand geht mit seiner hohen schöpferischen Begabung und seinem musikalischen, reformatorischen Verwaltungstalent.

Möchte es ihm beschieden sein, noch viele Jahre an der Spitze des Instituts zu wirken, zur Ehre der deutschen Kunst im allgemeinen und des Berliner Musiklebens im besonderen!

Leschetitzky's Unterrichtsweise.

— Ueber Leschetitzky und seine Unterrichtsweise erzählt ein Korrespondent des „Pianist and Organist" in der „Etude": Leschetitzky ist 67 Jahre alt. Als Paderewski im vergangenen Sommer in Wien war, spielte er mit seinem früheren Lehrer drei Nächte hintereinander Billard bis 5 Uhr Morgens. Das Resultat davon war eine ungemüthliche Zeit für die Schüler des nächsten Tages. Aber auch zu anderen Zeiten ist der Verkehr mit ihm nicht leicht. Um die Wahrheit auszusprechen, so haben Jugend, Schönheit und das allgemein Reizvolle — die ausgesprochenen Genies, allerdings auch ohne diese Eigenschaften, ausgenommen —, die meisten Aussichten auf seine Gunst. Ich habe es immer bewundert, nachdem ich Miss Fay's „Studien in Deutschland" und Miss Walker's „Meine musikalischen Erfahrungen" gelesen, dass man von so manchem Liebling von Tausig, Henselt und Liszt nichts mehr in der musikalischen Welt hört. Jetzt verstehe ich es eher, denn die Schüler, von denen Leschetitzky am meisten entzückt ist, sind die jungen und niedlichen Mädchen. Wenn sie auch nur ein ganz alltägliches Talent haben, so werden sie von ihm doch, wenn sie in der Klasse gespielt haben, mit einem Lächeln und einem „Ganz gut, Fräulein" belobt.

Ein Schüler jedoch, der öfter heftig gescholten wird oder selten Anerkennung beim Vorspielen findet, muss schliesslich zu der Meinung kommen, dass sein Spiel hoffnungslos schlecht ist, oder dass Leschetitzky zu wenig Talent in ihm findet, als dass es sich der Mühe der Schelte verlohnte. Mir wurde erzählt, dass Paderewski, als er hier studirte, und Mark Hamburg, letztes Jahr, beide übermässig Schelte bekommen hätten.

Was den Professor am meisten erbittert, ist Mangel an Rhythmus. Er sagt, es mache ihn nicht ärgerlich, wenn die Schüler unrhythmisch spielen, aber es mache ihn buchstäblich magenkrank. Ebenso rege es ihn auf, wenn die Schüler in den Stunden nicht sprächen. Einem jungen Mädchen, welches grosse schöne Augen hatte, soll er zugerufen haben: „Da sitzen Sie und starren mich mit Ihren grossen Eulenaugen an und sagen kein Wort. Wie kann ich wissen, ob Sie mich verstanden haben, oder nicht? Sagen Sie etwas!" — Uebertreibungen stören ihn sehr. Eine sehr talentvolle Schülerin erzählte mir darüber aus ihrer eigenen Erfahrung. Sie studirte die Rameau'sche Arie mit Variationen und als sie das Thema beendet und es, wie sie glaubte, mit viel Gefühl und Ausdruck gespielt, sagte der Professor: „Sie spielen das Thema in der Weise", worauf er um einen Tisch herum pirouettirte, auf dem eine gefüllte Wasserflasche stand, die Flasche mit der einen und das Glas mit der anderen Hand ergriff, beide in der Luft schaukelte, endlich etwas Wasser in das Glas schüttete und es schliesslich nach verschiedenen fantastischen Bewegungen austrank. „Aber", sagte er, und ging nun ruhig zum Tisch, goss etwas Wasser ein und trank es ruhig, „so soll es gespielt werden".

Trotz solcher kleinen Exzentrizitäten hängen Leschetitzky's Schüler mit grosser Ergebenheit an ihm. In der Klasse ist er oft von grosser Liebenswürdigkeit, ebenso ist er es in seinen Stunden. Zu einem Schüler, welcher zum ersten Male vor der Klasse spielt, ist er stets freundlich und ermuthigend und wenn ein Schüler in der ersten Stunde nervös ist, so ist er stets geduldig und liebenswürdig.

Ich bilde mir ein, dass, wenn jemand überhaupt spielen kann, so kann er in seinen Stunden gut spielen, denn Leschetitzky's Magnetismus hebt ihn über sich selbst hinaus. Um die Schüler richtig zu beurtheilen, muss man sie, unbeeinflusst von ihm, hören.

Leschetitzky sagte selbst zu mir, dass er keine Methode habe, aber er fügte hinzu: „Meine Methode, wenn Sie sie so nennen wollen, besteht darin, die Eigenthümlichkeiten jeder Hand aufzufinden und den speziellen Mängeln abzuhelfen".

Ich kann noch hinzufügen, dass ein guter Schüler bei Leschetitzky Geschmeidigkeit, Kraft, Tonfülle, Rhythmus, Weichheit, fliessende Technik und, vielleicht zum ersten Male in seinem Leben, Pedalgebrauch lernen kann, neben den Effekten, welche durch dasselbe erreicht werden können. Sein grosser Schüler Paderewski legte davon so staunenswerthes Zeugniss ab.

Musikaufführungen.

Der Name **Mendelssohn-Bartholdy** strahlt als glänzendes Gestirn am musikalischen Firmament, wie jeder Gebildete weiss. Vor kurzem, am 4. November, kehrte der fünfzigjährige Todestag des zu früh dahingeschiedenen Meisters wieder, und es war selbstverständlich, diesen Tag dem Ange denke n des grossen Todten zu weihen. Das ist denn auch allenthalben geschehen; überall fanden zum Theil ganz ausgezeichnete Aufführungen seiner Werke, die ihm einst den Ruhmeskranz flochten, statt. Aber o Wunder! In mannigfachen Nachrufen und Besprechungen solcher Aufführungen war Mendelssohn nicht mehr der glänzende Stern, sondern nur noch ein kleines Sternchen, dessen Licht die Kunst gerade noch so ein wenig erhellt. Ganz plötzlich fand man es nach dem Vorgange gewisser Musikgeschichten für richtig, den Namen Mendelssohn recht kräftig herabzusetzen, und dass dazu just ein Gedenktag die Handhabe bot, lässt diese Art der Kritik nicht gerade sehr taktvoll erscheinen. Mendelssohn lebte seiner Zeit, und in dieser Weise will er auch verstanden sein; wenn man nun jetzt behauptet, dass manche seiner Kompositionen ganz seichte Waare, von un bedeutendem Charakter seien, so finden wir solche Aussprüche einigermassen oberflächlich. Was Mendelssohn seiner Zeit gewesen, das hatte Bülow, ein unanfechtbarer „Musiker", richtig gewürdigt, und wir haben nicht die geringste Veranlassung, die hochweisen Generalübersichten mancher gelehrten Theoretiker nachzusprechen. Für uns ist Mendelssohn in seiner Gesammtheit ein musikalischer Typus ersten Ranges, den man nicht mit Absicht unterschätzen soll. Dass er gelegentliche Schwächen hatte, wie natürlich auch die grössten Tondichter, berechtigt uns in keiner Weise, den Namen eines der fein fühligsten Musiker aller Zeiten in den Staub zu ziehen.

Der **Philharmonische Chor** unter der Leitung des Herrn Siegfried Ochs brachte eines der vollendetsten Chorwerke des verewigten Meisters: „Die erste Walpurgisnacht" in vorzüglicher Aufführung. Die Hauptchöre, die bekanntlich voll ausgesuchter Schwierigkeiten sind, gelangen ausgezeichnet; Herr Ochs hatte das Werk mit der denkbar grössten Sorgfalt ei nstudirt, auch einen Solisten gewonnen, der den Erfolg des schönen Werkes schon in sich trug: Herrn **Carl Scheidemantel**. Wer nun Ohren hat zu hören, der wird zugeben müssen, dass die ganze Periode: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln" so charakteristisch formulirt ist, wie überhaupt nur denkbar, trotzdem fand man dies Alles gar nicht charakteristisch und ausserdem auch recht äusserlich-oberflächlich. Ja sogar die Ouvertüre, die das „schlechte Wetter" so bezeichnend schildert, fand keine Gnade. Was mag wohl Hr. Siegfried Ochs dazu sagen, den doch damit der Vorwurf einer schlechten Auswahl trifft? Diesem grossen Chorwerk gingen Scenen aus Gluck's „Orpheus" (nach der italienischen Partitur) voran, ebenfalls grosse klassische Schönheiten enthaltend. Aber freilich Gluck ist nicht Wagner, Liszt, Rich. Strauss, ergo ist der Orpheus unglaublich langweilig. Dem gegenüber fragt es sich doch ernstlich, ob dies der richtige aesthetische Standpunkt sei. Unter den Solisten hätte wohl Frl. **Camilla Landi** mit ihrer grossen, meist auch angenehmen Altstimme hervorragen können, wenn sie nicht ihrer Parthie, dem Orpheus, so sehr gleichgültig gegenüber gestanden hätte. Derartige altklassische Sänge, vor denen die Dame übrigens sehr gern eine Reverenz macht, sind gar nicht ihre Domäne, dies sind vielmehr die leichtfertigen französischen Chansons, zu deren Verständniss allerdings ein ganz besonderer Geschmack gehört, der nicht der unsere ist. — Auch der sehr tüchtige „musikalische" Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Hr. **Witek** betheiligte sich am 3. Nov. an der Mendelssohnfeier mit dem Violinkonzert, das er viel besser spielte, als mancher unserer grossen Virtuosen.

Die **Kgl. Kapelle** endlich huldigte den Manen Mendelssohns mit einer Aufführung der so überaus malerisch und plastisch koncipirten Konzert-Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" in ihrem III. Symphonie-Abend am 5. November. Nach den Beurtheilungen, die das reizende Werk zum Theil in der Presse fand, muss man sich wirklich wundern, dass es überhaupt noch gespielt wird. Das Programm enthielt ausser der „Eroica" noch die IV., selten gespielte Symphonie des russischen Beethoven: Tschaïkowski. Mag man auch nicht für russische Volksmelodien schwärmen, den übersprudelnden Geistreichthum des hochinteressanten Werkes muss man unbedingt anerkennen. Das ist wirklich originale Musik, und wenn der geniale Tondichter gelegentlich auch einmal trivial wird, so muss man ihm im nächsten Augenblicke auch schon diese Trivialität verzeihen, weil sie geistvoll eingeführt ist. Trotz aller rhythmischen Vertracktheiten, technischen Schwierigkeiten ersten Ranges wurde das Opus unter Dr. **Muck's** Leitung, an Stelle des erkrankten Hrn. Weingartner, ausgezeichnet vorgetragen, und der III. Satz, zur Hauptsache ein kostbares Pizzicato-Spiel des gesammten Streichkörpers enthaltend, musste mit Recht wiederholt werden. Schade, dass der letzte Satz den vorangegangenen nicht ebenbürtig ist.

Von den grossen Konzerten ist noch das III. **Philharmonische Konzert** (**Niklsch**) am 8. November zu erwähnen, in dem als Solistin Frl. **Camilla Landi**, nicht besser und nicht schlechter als sonst, schön aber temperamentlos singend mitwirkte. Das Programm war diesmal nicht allzu interessant; als einzige Novität verzeichnete es eine Serenade für Streichorchester von **Josef Suk**, dem vortrefflichen II. Geiger im Böhmischen Streichquartett. Das Werkchen ist gut gearbeitet, zuweilen mit ausnehmend feinen Harmonieen gewürzt, und klingt sehr schön; doch darf es nicht überschätzt werden: Es ist nur eine Talentprobe, allerdings eine hervorragende.

Unter den sonstigen vielen Darbietungen mögen noch folgende Erwähnung finden; in erster Linie der

Chopin-Abend des Hrn. **Wladimir von Pachmann** am 5. November (Singakademie). Dieser Künstler ist wirklich eine Individualität, die ihres Gleichen sucht wenigstens giebt es nicht viele Pianisten, die über einen so wundervollen Anschlag in den zarteren Nuancen verfügen. Wenn Chopin noch lebte, müsste er von Pachmann sagen: Dieser ist mein wahrer Interpret; der hat einen Hauch meines Geistes verspürt. In der That; was an poetischer Gestaltungskraft nur denkbar ist, das vermag Pachmann auszuführen. Wer wollte da mit einem so eigenartigen Künstler rechten, wenn er sich hie und da einmal unbewusst einige kleine, störende Aeusserlichkeiten und Uebertreibungen zu Schulden kommen lässt!

Einen Abend vorher gab **Josef Hofmann** seinen zweiten Klavierabend, der ihm besser gelang als der erste, und Frau **Teresa Careño** versammelte wieder einmal ihre Getreuen in der Singakademie am 6. November. Sie spielte mit Orchesterbegleitung und hatte als Novität — für Viele — das interessante Klavier-Konzert von Mac-Dowell gewählt, mit dem sie sehr viel Beifall erntete. Nennen wir noch den vortrefflichen Geiger **Petschnikoff** (Saal Bechstein, 28. Oktober), so wäre damit die Reihe der hervorragendsten Instrumentalisten der letzten beiden Wochen (bis zum 9. Nov.) erschöpft.

Der Sänger gab es einige von Bedeutung. Hr. **Karl Mayer** entrirte mit grossem Glück in bekannter Weise einen Lieder- und Balladen-Abend in der Singakademie am 26. Oktober, und ebenda am 30. Oktober Hr. **Raimund von Zur-Mühlen**, dem stets eine grosse Anhängerschaft selbst das Podium füllt, obschon seine Vorträge zuweilen den richtigen künstlerischen Standpunkt nicht immer wahren. — Erfreulich ist's, wenn der Sohn dem berühmten Vater nachstrebt, und ihn auch in der Kunst erreicht. Dies kann man jetzt schon von **Hermann Gura** (Singakademie am 2. November) sagen, der in der That manchmal etwas von der Grösse seines Meistersinger-Vaters an sich hat. Aehnlich verhält es sich wohl mit Dr. **Ludwig Wüllner**, der am 27. Oktober im Bechsteinsaal einen — Brahms-Abend veranstaltete. Dr. Wüllner ist in erster Linie der „gebildete" Sänger; seine Intelligenz ist eine enorm hohe, sie sollte aber gerade darum den Künstler bewahren, einfache Lieder mit dem ganzen Applomb des nacktesten Realismus vorzutragen. Das lässt sich aesthetisch nicht gut miteinander vereinigen. Seine Stimme, eine Art Tenorbaryton ist leider von der Natur nicht glänzend bedacht worden; hier hilft auch die grösste Gesangskunst nicht aus. Von den singenden Damen brachten sich in empfehlende Erinnerung Frl. **Martha Schereschewsky**, deren schöne Altstimme im Saal Bechstein am 30. Oktober ertönte, und Frl. **Lydia Müller** ebenda am 2. November, welche sich in edelster Weise zur Verfügung gestellt hatte, um durch ihr Konzert einem schwer erkrankten Musikschriftsteller und Kritiker eine kleine Spende darzubringen. Eine solche Wohlthätigkeit hat im Himmel einen Freund. Als Novize debütirte endlich äusserst glücklich noch ein Frl. **Lisa Burgmeier** im Römischen Hofe, deren Vorträge sich ebenso durch Schönheit wie durch keusche Innigkeit — das letztere leider heute eine recht seltene Erscheinung — empfahlen.

Aus der Reihe vieler Konzerte, die sonst noch statthatten, können wir nur noch zweier hervorragender gedenken, erstens des Konzerts des Sängerbundes des Berliner Lehrervereins unter Leitung des trefflichen Prof. **Felix Schmidt** (Philharmonie am 4. November) und zweitens des **Joachim-Quartett-Abends** (Singakademie am 31. Oktober). In dem letzteren wurde ein neues Quartett von dem Engländer C. Villiers Stanford gespielt, das aber wegen seiner unbedeutenden Erfindung und seines Mangels an Reiz keinen sonderlich grossen Erfolg hatte. — Die nächste Zeit bringt grosse und bedeutungsvolle Konzerte in Fülle; es scheint, als ob nunmehr vor der Weihnachtszeit der musikalische Höhepunkt erreicht werden soll. Schon jetzt kommt es vor, dass drei wichtige Aufführungen auf einen Abend gelegt sind; fürwahr über Mangel an Musik dürfen wir uns in unserer gesegneten Hauptstadt nicht beklagen; wäre das echte wahre Interesse ebenso gross, Berlin wäre die künstlerischste Stadt der Welt. Dies hat aber von ihr noch Niemand bisher behauptet.

Dr. P. Ertel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Verdi's Othello gelangte in Riga zu einer vortrefflichen Darstellung. Besonders wird die Leistung des Fräulein Lavalle als Desdemona hervorgehoben. Herr Staeger, der Referent des Rigaer Tageblattes, giebt seiner Begeisterung über die Darstellung der jungen lebensvollen Sängerin in folgender Weise Ausdruck: „In Fräulein Lavalle's Wiedergabe der Desdemona vollzog sich endlich einmal wieder eine auf unserer Bühne geraume Zeit recht fremd gewordene poesieumflossene Verkörperung weiblichen Dulderthums. Fräulein Lavalle's Organ besitzt den natürlichen Vorzug eines dasselbe stetig umspielenden seelischen Anhauchs, so dass der Ton an sich schon wie unter der Triebkraft der Empfindung entstanden erscheint. Damit vereint, schuf ihre intelligente Gesangskunst und ihre im letzten Akte namentlich die süsse, blasse Blüthe ergebungsvoller Sanftmuth und todestraurigsten Wehgefühls entfaltende Darstellung, eine überaus sympathische und rührende Gestalt. Die Werthschätzung ihres jungen Talents, das sich bisher schon so schön bewährt hat, konnte dadurch nur eine gerechte Steigerung erfahren."

— Herr Kapellmeister Professor Mannstädt wurde am Schlusse der von ihm geleiteten Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters im

Kurhaus von Scheveningen durch zahlreiche, höchst werthvolle Geschenke geehrt. Die Königin-Regentin der Niederlande hat ihn ausserdem zum Ritter des Ordens von Oranien-Nassau ernannt.

— Aus den musikalischen Werkstätten. Unsere deutschen Komponisten sind fleissig an der Arbeit. Schillings an seiner Oper „Der Pfeiferkönig“, Hugo Wolf an einer aus dem spanischen Stoffkreise „Manuel Vegas“, nach Alarcons gleichnamiger Novelle. (Durch Ueberanstrengung an dem unglaublich rasch komponirten ersten Akt zog sich der Tondichter ein schweres Nervenleiden zu.) Hans Pfitzner arbeitet am Text einer neuen Oper aus der frühchristlichen Zeit, Curti legt die letzte Feile an eine Schweizeroper „Das Rösli von Säntis“ und richtet seine Musik zu Kirchbach's „Lili-Tse“ für den Konzertsaal ein. Ferd. Hummel soll eine Märchenoper „im Schilde führen“. Von Karl Goldmark ist eine Griechenoper „Die Kriegsgefangene“ die des Achilles Geliebte Briseis zur Heldin hat, dem Abschluss nahe, während Engelbert Humperdinck sich einstweilen begnügt, seinen „Königskindern“ ein Vorspiel nachzuschreiben. Albert Becker, den man seit seiner B-moll-Messe beständig in die Rubrik „Kirchenkomponisten“ einreiht, will dagegen durch eine dreiaktige Oper „Loreley“ protestiren, die auf Wagner's Prinzipien aufgebaut ist. Von Richard Heuberger haben wir ein Ballet zu erwarten, dessen Stoff er aber noch nicht verrathen darf. Richard Strauss komponirt eine symphonische Dichtung „Don Quixote“. Felix Dräsecke aber will noch im ablaufenden Säkulum ein grosses, dreitheiliges Oratorium „Christus“ beenden.

— Die einaktige Oper „Amen“ von Bruno Heydrich, die bereits in Köln mehrfach gegeben worden ist, ward in Braunschweig am 22. Oktober zum ersten Male aufgeführt. Die Tonsprache Heydrich's ist die moderne, die Erfindung aber selbständig, bedeutsam tief eingehend. Vorzüglich ist die Instrumentirung zu nennen, tadellos die Deklamation. In geschickter Weise durchflechten ländliche Weisen den tragischen Grundton. Das Publikum war in ernstester Spannung, die sich am Schlusse in stürmischen Beifall auflöste. Wohl ein Dutzend Hervorrufe und zahlreiche Kranz- und Blumenspenden bekundeten einen vollen Erfolg, der nicht nur dem Komponisten, sondern auch dem bedeutenden Sänger und geistvollen, fesselnden Schauspieler Heydrich galten. Die gesammte Aufführung verlief trotz ihrer Schwierigkeiten unter Riedel's Leitung ganz trefflich und stellte ein sehr günstiges Zeugniss für die Leistungsfähigkeit der Braunschweiger Bühne aus, was sich auch auf die Ausstattung, insbesondere die des zweiten Bildes, bezieht.

— Dem Geheimen Kommerzienrathe Herrn Hof-Pianoforte Fabrikanten Carl Bechstein in Berlin wurde aus Anlass der Einweihung der neuerbauten evangelischen Kirche zu Erkner (Kreis Barnim) der Königl. Preuss. Kronen-Orden III. Klasse und der Gemahlin desselben von Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin die silberne Verdienstbrosche am weissen Bande verliehen.

— Der Kaiserl. Königl. Kammervirtuoso Alfred Grünfeld in Wien erhielt das Ritterkreuz des österreichischen Franz Josef-Ordens.

— Sarasate, der berühmte Violinvirtuos, hat seiner Vaterstadt Pampelona fast alle Geschenke, die er während seiner langen Künstlerlaufbahn von den Herrschern der von ihm bereisten Länder erhalten hat, dem Gemeinderath von Pampelona zur Begründung eines Sarasate-Museums übergeben. Der effektive Werth der Gegenstände übersteigt weit über 100000 Franken. Die Sammlung besteht hauptsächlich aus Schmuckgegenständen, so allein drei kostbare Ringe Kaiser Wilhelms I., darunter ein Ring mit Smaragden und Diamanten, eine Uhr von Napoleon III. in blauer Emaille mit den Kaiserlichen Insignien. Don Pedro, der verstorbene Kaiser von Brasilien, ist durch einen enormen Brillantring vertreten. Die Kaiserin Augusta hat dem Künstler ausser verschiedenen kostbaren Schmuckgegenständen auch ihr Bildniss in Gold verehrt. Die Königin-Regentin, Sarasate's Liebhaberei für Spazierstöcke kennend, hat nach und nach dem Wundergeiger eine ganze Kollektion davon übersandt, darunter befindet sich ein wahres Prachtexemplar mit einem Diamantenknopf. Die Königin von England hat eine wundervolle Perlengarnitur gestiftet. Wohl das werthvollste aller fürstlichen Geschenke ist eine Diamantengarnitur des verstorbenen Königs von Spanien, Alfons XII. Die Kravattennadeln sind natürlich auch in Hülle und Fülle vertreten. Dann giebt es Albums mit reich ziselirten Silbereinbänden, silberne und goldene Lorbeerkränze u. s. w. Sarasate wollte nicht, dass diese hochinteressante Sammlung nach seinem Tode in alle Winde zerstreut würde, und darum machte er diese Schenkung.

— Am 25. Oktober ist auf dem Grabe Tschaïkowski's, im Alexander-Newski-Kloster ein Denkmal errichtet worden. Die wohlgetroffene Büste des Komponisten ist von P. P. Kamenski gearbeitet.

Petersburg. Um die Baukosten des neuen Konservatoriums zu bestreiten, ist ursprünglich eine volle Million zugewiesen worden; diese Summe erwies sich aber als zu klein; der Baukünstler hatte sich nämlich um die Kleinigkeit von 900000 Rubeln, also beinahe um die Hälfte, verrechnet. Einen Theil des letzteren Postens, und zwar 174000 Rubel, hat das Konservatorium aus eigenen Mitteln gedeckt, den Rest wird wohl die Krone hergeben müssen. Aber eh' sie's thut, will sie auch das Warum und Wozu wissen, und hat nun eine Spezialkommission eingesetzt, um sämmtliche Ausgaben zu prüfen.

Bücher und Musikalien.

Friedrich Rösch: Musikästhetische Streitfragen. Streiflichter und Schlagschatten zu den „Auserwählten Schriften“ von Hans von Bülow. Leipzig, Friedrich Hofmeister.

In diesem Blatte sind vor kurzem in einem längeren wohlwollenden Artikel die von Frau Marie v. Bülow herausgegebenen Schriften Hans v. Bülow's besprochen worden und von dem betr. Referenten wurde vornehmlich ihr hoher pädagogischer und kunstgeschichtlicher Werth hervorgehoben. Es ist billig, der durchaus abfälligen Kritik, welcher die Herausgeberin in dem vorliegenden Werk unterliegt, auch ein Wort zu gönnen. Ich, der Schreiber dieses, stehe nicht an, einzugestehen, dass, wenn es sich einmal darum handelte, eine Ausgabe von Bülow's Schriften zu veranstalten, ich es auch lieber gesehen hätte, sie vollständig und unverkürzt zu erhalten, dass mir hin und wieder die Frage auftauchte, warum, — wenn dieser Artikel aufgenommen, jenem nicht auch das gleiche Recht geschah. Anderseits ist aber die Weise der Auswahl und Zusammenstellung, der feinsinnige Styl der Ein- und Ueberleitungen der einzelnen Abschnitte in einer so durchaus sympathischen und sachgemässen Art geschehen, dass ich zunächst, ähnlich dem Berichterstatter, in gleicher Weise lobend, auf den werthvollen Inhalt des Werkes hingewiesen haben würde. Um so peinlicher ward ich, und wahrscheinlich auch jeder feinfühlige Mensch von der unfeinen, ja unfläthigen Kampfweise des Herrn Rösch berührt. Sein Werk —, denn er hielt es für nöthig, statt eines ablehnenden Artikels, ein ganzes Buch zu schreiben, wimmelt von den krassesten Ausdrücken und Anschuldigungen; gleich in der Einleitung heisst es: „Wie eine zum Himmel schreiende fortgesetzte Anklage zieht sich durch die ganze Neuausgabe der Bülow-Schriften der von hohem Ross mit katonischer Attitüde censirende Refrain der Herausgeberin, Bülow habe offenbar in seinen früheren Jugendschriften noch nicht genügend abgeklärte Anschauungen und noch nicht jenes objektive, reife Urtheil besessen, wie in seinen späteren Jahren ... Das hohe Ross der Herausgeberin ist indess vermuthlich kein in Freiheit dressirtes arabisches Vollblutpferd, sondern nur eine schwerfällige, hölzerne, trojanische Rosinante, in deren Eingeweide mit Dolch und Gift bewaffnete Kriegshelden ihren Unterschlupf fanden.“ — In diesem bombastischen, durchaus unsachlichen Ton geht es durch das ganze Buch weiter — Herr Rösch hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn man nach diesem Eingangs-Exkurse sein Buch mehr des Amüsements wegen durchliest und mehr den Ausbruch einer persönlichen Gereiztheit darin findet, als eine ernste, der Sache würdige Besprechung. Dazu wimmeln seine Ausfälle von Widersprüchen; bald wirft er der Herausgeberin —, zu ganz bescheidenen Fussnoten —, vor, dass sie als Dilettantin gar nicht das Recht habe, Bülow's Aussprüche erläuternd zu ergänzen, dass sie der Aufgabe der Herausgabe überhaupt nicht gewachsen sei, da sie nicht mit den nöthigen Fachkenntnissen ausgerüstet wäre. Andrerseits verlangt er wieder fachmännische Ergänzungen von ihr, so hätte sie z. B. zu Bülow's Kritik der Wagnerschen Faustouvertüre die „wichtigsten, neueren litterarischen Arbeiten über die Faustouvertüre“ citiren müssen, auch wären sachliche Anmerkungen“ zur „Partitur“ sehr erwünscht gewesen. — Man denke! — An anderen Stellen giebt er die Anmerkungen der Herausgeberin ganz entstellt wieder, so z. B. bei Bülow's scharfer Kritik über die süddeutschen Zustände im Jahre 1853, zu welcher die Herausgeberin ausdrücklich bemerkt, dass „diese Kritik keineswegs übertrieben sei“ und dass die günstige Wandlung, die sich später in Süddeutschland vollzogen, mit Bülow's eigener Thätigkeit an der Münchener Hofbühne und der Königl. Musikschule zusammenhingen. Hierzu lese man des Autors Anmerkungen auf S. 108 und 109 seines Buches, dass es höchst überflüssig gewesen sei, dem „jugendlichen Bülow hier wiederum die stolze Zensur einer noch nicht genügend abgeklärten Denkweise zu ertheilen und dass derlei nachgrade nicht mehr ernst zu nehmen sei.“ — Sehr lehrreich zum Vergleich der beiderseitigen Schreibweise sind auch solche Stellen, wo der Autor im Stillen der Herausgeberin zustimmt, sich aber gemüssigt sieht, seine Meinung mit eigenen Worten kundzugeben. Man lese nur die beiderseitigen Aeusserungen zu Bülow's Nekrolog bei Tausig's Tode, um den Unterschied für Herrn Rösch in peinlicher Weise zu empfinden. — Der Eindruck persönlicher Gereiztheit des Autors befestigt sich immer mehr, je länger man in dem Buche liest; jedenfalls war es ihm sehr unbequem, dass durch die Schriften offenkundig beglaubigt wurde —, was ja in der That der Fall war, — dass Bülow viele seiner Jugendansichten in reiferem —, pardon, Herr Rösch, ich wollte sagen, in späterem — Alter geändert hat — seine Stellung zu Brahms, zu dem Listz'schen Klavierkompositionen u. a. —; hier versucht er überall den Eindruck der Bülow'schen Worte abzuschwächen, er versteigt sich zu Aeusserungen, dass er die von Theodor Pfeiffer wiedergegebenen, pädagogischen Aussprüche nicht alle als „authentisch beglaubigt“ anerkenne, dass sich nicht allein die Herausgeberin auf falscher Fährte befinde, sondern dass Bülow selbst „persönlich eine geraume Zeit seines Lebens einer grandiosen Selbsttäuschung unterlegen gewesen.“ Er spricht sogar verschiedentlich aus, dass er Bülow's Arbeiten aus späterer Zeit keinen so hohen Werth beilege“; „wir müssen es als wesentlich störend empfinden, dass der Autor (H. v. Bülow) selten streng bei einem Gegenstande verweilend, oft unvermittelt von einem Thema zum andern überspringt und durch alle möglichen und unmöglichen Wortwitze seinen Ausführungen selbst alle ernste Beweiskraft nimmt.“ (S, 10). Und auf S. 134 heisst es, dass Bülow „wahl- und stillos hin- und hertastet und für alle möglichen und unmöglichen Werke eintritt.“ — Und das schreibt derselbe Autor, der kurz vorher der Herausgeberin das zornige Wort zugeschleudert, dass ihm der kleinste, originelle Einfall Bülow's viel lieber sei, als alle

ihre Einleitungen und Anmerkungen, derselbe, der beständig mit dem Wort „Fälschung" bei der Hand ist, von „dunklen Hintermännern", ja sogar von „Hinterfrauen" spricht —, ich glaube, es genügt, was ich zitirt, um die kritische Kampfweise von Herrn Rösch gekennzeichnet zu haben. Ihm nun noch in seine eigenen kunst- und kulturgeschichtlichen Seitenexkurse zu folgen, fehlt mir der Raum, aber auch die Lust; man gewinnt nur zu oft den Eindruck dabei, als habe der Autor nur nach einer günstigen Gelegenheit gesucht, sich seiner kunstkritischen Ideen und Einfälle zu entledigen. Aber vielleicht gestattet der Herr Redakteur, dass ich den Lesern dieses Blattes noch eine kleine „Stilprobe" des Autors vorführe? Es soll auch nur ein ganz kleiner Satz nach „Stichwahl" sei. Da schlage ich S. 191 auf, wo von Brahms und Bruckner die Rede ist. Es heisst von letzterem: Doch ist, um der Wahrheit die Ehre zu geben, immerhin hervorzuheben, dass der — trotz seines hohen Alters — als märchenhaftes, grosses Kind verstorbene Bruckner nicht nur vor Brahms, sondern ungleich mehr noch insbesondere vor jener, auf Gegenseitigkeit basirten Assekuranzgesellschaft für Talentlosigkeit, vor jener Hochschulen-Clique von „auch komponirenden" aber nur durch ihre mehr oder minder respektable Erfindungsarmuth glänzenden, Brahms — verwässernden „Zeitgenossen" — durch einen entzückend verschwenderischen Erfindungsreichthum schönster, zum Theil „wahrhaft gottgeborener Melodien sich auszeichnet." — Ist das nicht köstlich? Wenn Ihnen noch genug Athem geblieben sein sollte, dann gebieten Sie mir aber jetzt schleunigst Stillstand, sonst offenbare ich noch mehr von den geheimnissvollen Schönheiten des Werkes. —r.

Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender für 1898. Leipzig, Max Hesse.

Mit gewohnter Pünktlichkeit stellen sich im Herbst die Kalender für das nächste Jahr ein. Diesmal erschien der Leipziger als Erster auf dem Plan. Er bringt als Titelblatt ein wohlgelungenes Portrait Johannes Brahms' (Stahlstich), zu dem Hugo Riemann eine kurze, aber charakteristische Biographie fügt. Von demselben Autor stammt eine Abhandlung: „Was ist Dissonanz?" Sehr reichhaltig ist der Konzertbericht der abgelaufenen Saison. Man lernt aus ihr, dass trotz zahlreicher neuer Namen die Sterne Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner noch immer in erdrückender Mehrheit die Konzertsäle beherrschen. Im übrigen ist die Einrichtung die alte, erprobte, die Adressentafel vermehrt und verbessert, es sind 599 Städte mit ihren musikalischen Vertretern darin enthalten.

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1898. Berlin, Raabe & Plothow.

Der Allgemeine Deutsche Musiker-Kalender feiert mit seinem neuesten Erscheinen ein Jubiläumsjahr, es ist sein 20. Jahrgang. Als schmales Bändchen trat er damals, als der erste seiner Art, unter das Publikum; jetzt, in seinem 20. Jahrgange, sind es stattliche zwei Bände und die Gunst, die ihm seit seinem Beginn entgegengebracht, ist in stetem Wachsen geblieben. Auch bei ihm finden wir die altgewohnte Einrichtung, das erste schmalere Bändchen zum handlichen Gebrauch für den täglichen Stundenplan, den zweiten starken, über 500 Seiten umfassenden Band für die Adressen. Unter diesen ist als Neuaufnahme die Stadt Paris hinzugekommen, deren Musiker und musikalische Verhältnisse in gleich ausführlicher Weise behandelt sind, wie Berlin und andere grosse Musikzentren. Als Anhang ist gleichfalls ein Verzeichniss der in der Saison 1896/97 zur öffentlichen Aufführung gelangten Werke der Instrumental- und Vokal-Musik hinzugefügt.

Anregung und Unterhaltung.

Elektrische Gesangstunde.

Zwei Pariser Gelehrte, Mocutier und Granier, haben die Wirkung des elektrischen Stromes auf die Singstimme eingehend studirt. Die Genannten luden einen geschulten Sänger zu sich ein, von dem sie sich überzeugten, dass sein Stimmorgan in bester gesundheitlicher Verfassung war, setzten ihn auf einen Isolirschemel und brachten ihn in Verbindung mit dem negativen Pol einer starken Elektrisirmaschine und liessen ihn ferner das elektrische Fluidum einathmen, das sie ihm mittelst eines Büschels Queckengras in die Höhe des Gesichts zuströmen liessen. Dann liess sich nach kurzer Zeit, oft schon von dem ersten Niedersitzen an, eine Veränderung in der Stärke, in der Höhe und in der Klangfarbe der Singstimme erkennen. Was die Stärke derselben anbetrifft, so war sie voller, der einzelne Ton kräftiger. Die Athmung erschien zweifellos verändert; die Einathmung war tief und kräftig, die Ausathmung gleichmässig und von längerer Dauer. Die Betonung war fester und sicherer. Die Athemlosigkeit, die bei verschiedenen Gesangstücken durch die Nothwendigkeit häufiger und schneller Einathmung erzeugt wird, war fast völlig beseitigt. Ferner zeigte sich eine Tendenz der Stimme, sich in den höheren Registern zu bewegen, in denen die Veränderung am auffälligsten war. Der Tonansatz war leichter. Im allgemeinen wird der Einfluss eines solchen elektrischen Bades auf die Singstimme dahin zusammengefasst, dass der Gesang einen besonders angenehmen Klang erhält, leichter und weniger anstrengend wird. Die beiden Entdecker dieser eigenthümlichen Thatsache erwägen bereits die Möglichkeit, Gesangschülern und auch Künstlern beim Ueben durch Elektrisiren die Studien zu erleichtern.

Vereine.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Der Tonkünstler-Verein hielt Sonnabend, den 23. Oktober, im Oberen Museum einen Familienabend. Die musikalische Aufführung wurde eingeleitet durch ein neues Trio von S. de Lange, von den Vereinsmitgliedern Schapitz, Jähnig und de Lange trefflich ausgeführt. Sodann erfreute die als Gast anwesende Frau Gimkiewicz aus München mit ihrer kräftigen, wohlklingenden und ausgezeichnet geschulten Altstimme durch den empfindungsvollen Vortrag von Nr. 3 und 4 der „Ernsten Gesänge" von Brahms und hernach mit den Liedern „An den Tod" von S. de Lange, „Zwei welke Rosen" von Robert Franz und „Widmung" von Schumann. Frau Grössler-Heim spielte mit bekannter Meisterschaft Nocturne op. 28 und Scherzo op. 25 von A. Rubinstein und „Charakteristische Polonaise" von Nicodé. Den Schluss bildete eine von O. Schapitz unter Begleitung von S. de Lange ausgezeichnet gespielte Suite von Scharwenka, die ebenso dankbar für den Spieler wie interessant für den Hörer ist. Eine gesellige Vereinigung schloss sich dem musikalischen Theile an.

Dieser Nummer ist ein Verzeichniss der

Edition Schuberth

beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen.

D. E.

Anzeigen.



Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 *Ā* für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ein Wort für unsere alte Harmonielehre.

Von **Max Puttmann.**

Unter dem Titel „Musiktheoretische Plaudereien“ veröffentlichte kürzlich Cyrill Kistler in der „Neuen Musik-Zeitung“ eine Serie von Aufsätzen, in denen er es unternimmt, in harmonischer Beziehung interessante und schwer verständliche Stellen aus den Werken Wagner's eingehend zu erläutern, die Modulation als musikalisches Ausdrucksmittel zu schildern, und auf die Vieldeutigkeit der Akkorde in Folge der Enharmonik der einzelnen Töne hinzuweisen. Das ist gewiss an sich eine ganz lobenswerthe Idee, und bieten auch diese Plaudereien viel des Interessanten und Lehrreichen. Was mich aber veranlasst, näher auf dieselben einzugehen, ist die Absicht, eine Lanze zu brechen für unsere alte, sich seit mehr als 150 Jahren bewährte Harmonielehre gegenüber der von Cyrill Kistler vertretenen Lehre der modernen Theoretiker, und einem Satze in der Einleitung der „Plaudereien“ entgegenzutreten, der von dem mit der Sache weniger vertrauten Leser leicht dahin verstanden werden kann, als sei Wagner der Erste, der die Harmonie „in den Dienst der musikalischen Charakteristik, des Situations-, Stimmungs- und Gefühlsausdrucks“ gestellt habe.

Die Harmonielehre, die Grundlage unserer gesammten Kompositionslehre, ist zuerst von J. Ph. Rameau (1683—1764) in ein System gebracht worden, und hat im Laufe der Zeit durch die Arbeiten eines Kirnberger, Albrechtsberger (Lehrer Beethoven's) Vogler (Lehrer von Weber und Meyerbeer), Türk, F. D. Weber, G. Weber, Sechter, Lobe, Dehn, Marx, Richte u. v. A. eine hohe Vervollkommnung erreicht. Nichtsdestoweniger aber haften der „alten Harmonielehre“ manche Mängel an, und sind die Bestrebungen der „modernen Theoretiker“, etwas Besseres an ihre Stelle zu setzen, wohl berechtigt; nur darf man nicht glauben, die „alte Theorie“, eine Arbeit von vielen Jahrzehnten, die die Grundlage der Kompositionstechnik unserer grössten Meister gewesen ist, einfach dadurch ignoriren zu können, dass man behauptet, dieser und jener Akkord der modernen Komposition wäre nach der „alten Theorie“ gar kein Akkord, und liesse sich durch sie gar nicht näher bestimmen und analysiren. Ob übrigens die Terminologie der „modernen Theoretiker“ in Bezug auf Kürze und Klarheit die der „alten Theorie“ übertrifft, bleibe dahin gestellt.

Nach meinem Dafürhalten ist es wohl möglich mit Hilfe unserer „alten Harmonielehre“ auch die Werke der Modernsten unter den Modernen, selbst die eines Gustav Mahler, in Bezug auf Harmonie zu studiren und sie zu analysiren. Eins aber thut noth: man befreie unsere „alte Harmonielehre“ von dem Ballast veralteter unnöthiger und unnützer Regeln, wie z. B.: „die None darf nur in der Oberstimme angewendet werden“, ferner von den Regeln über verdeckte Quinten und Oktaven und über die Anwendung des Quart-Sext-Akkordes etc.

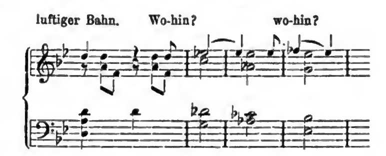
Cyrill Kistler sagt zu Anfang seiner „Musiktheoretischen Plaudereien“: „Die meisten

Komponisten schreiben ihre Harmonien dieser selbst wegen. Dieses rein musikalische Verfahren der „absoluten Musiker" finden wir auch bei Wagner. Aber bei ihm stellt sich noch ein weit wichtigeres Moment bei dieser Musikdisziplin ein. Wagner stellt nämlich die Harmonie in den Dienst der musikalischen Charakteristik, des Situations-, Stimmungs- und Gefühlsausdrucks". Was will der Autor damit sagen? In der absoluten Musik, also in der reinen Instrumentalmusik, wird der Komponist nur nach den allgemeinen Regeln der Satzkunst und nach den Gesetzen der Aesthetik schaffen, und auch nur schaffen können, und in dieser Musikdisziplin macht Wagner, und kann Wagner keine Ausnahme machen. Die reine Instrumentalmusik kann bestimmte Situationen, Stimmungen und Gefühle überhaupt nicht ausdrücken, und ihre Wirkung auf die Zuhörer wird eine, dem jeweiligen Gemüthszustande des einzelnen entsprechend verschiedene sein.

In dem Augenblick aber, wo in dem Komponisten die Absicht rege wird, durch Rhythmus, Harmonie, Instrumentation etc. „Situationen, Stimmungen und Gefühle auszudrücken" (ich folge hier der Ansicht Vieler, dass die Musik dieses überhaupt vermag und nicht der meinigen, dass es durch sie nur möglich ist, der Phantasie des Hörers eine bestimmte Richtung zu geben), hört er auf „absoluter Musiker" zu sein und wird zum „Programm-Musiker". Programmmusik vornehmster Art sind die „Pastorale" von Beethoven und die meisten Ouverturen von Mendelssohn, während die Werke eines Richard Strauss und Gustav Mahler schon oft die Grenze des musikalisch Unmöglichen streifen. Wenn auch zugegeben werden muss, dass Wagner die Musik mit einer Fülle vorher nie gekannter Klangkombinationen bereichert hat, und man ihn mit Recht den grössten Harmoniker der Neuzeit nennt, so ist es doch Wagner keineswegs zuerst oder gar ausschliesslich gewesen, der in der Oper, dem Liede und allen an den Inhalt eines Textes sich anlehnenden Kompositionen die Harmonie „in den Dienst der musikalischen Charakteristik, des Situations-, Stimmungs- und Gefühlsausdrucks" gestellt hat. Ich will hier nur erinnern an den Anfang der Wolfsschlucht oder an die Stelle darin:



Ferner, sollte Schubert, nur um eine etwas überraschend klingende Modulation zu schreiben, folgende Harmonien angewendet haben? Schwanengesang No. 3 „Frühlingsbotschaft".



Und so liessen sich leicht unzählige Beispiele dafür anführen, dass nicht nur Wagner, sondern auch fast alle anderen Komponisten neben der Rhythmik und der Instrumentation auch die Harmonie in den Dienst der musikalischen Charakteristik gestellt haben.

Kistler bringt nun zunächst den Akkord, den Wagner bei dem Auftritt des Beckmesser in den „Meistersingern" anwendet und deren Töne genau der Besaitung der Guitarre entsprechen, und freilich, durch nichts könnte die Situation trefflicher geschildert werden als durch diesen Akkord. Was ist nun dies



für ein Akkord, wie werden wir ihn bezeichnen müssen? Kistler giebt darauf keine Antwort; nach der „alten Theorie“ aber würde man diesen Zusammenklang als Dominant-Septimen-Akkord von D-dur mit der Quarte und None als Vorhalte ansehen müssen.

Der sechsstimmige Zusammenklang aus dem dritten Akte der „Meistersinger“ in dem Chore „Auf der Wiese“ ist ein Nonen-Akkord



mit Vorhalt der Sexte. Durch Ergänzung des Sechsklanges zu einem Siebenklang, durch Einfügung des c̿ zwischen a̿—e̿, erhalten wir den auf allen Stufen der Tonart anwendbaren Terzdecimen-Akkord.

Wenn Kistler sagt, ältere Herren hätten über die Stelle aus dem „Helianthus“ von A. Goldschmidt als über einen Frevel, strenge



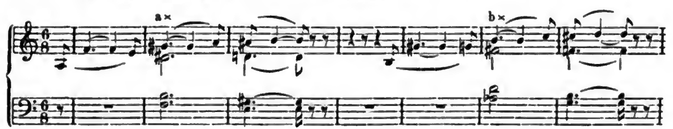
kritische Strafe verhängt, so wird dadurch dem wissbegierigen Leser der Zusammenklang um nichts verständlicher geworden sein. Die „älteren Herren“ haben diesen Akkord doch gewiss so analysirt:



Die Stelle aus „Parsifal“ dürfte so zu erklären sein:



Es folgt nun in den „Musiktheoretischen Plaudereien“ der Anfang des „Tristan“-Vorspiels



und dann heisst es wörtlich weiter: „Der bei a × entstandene Akkord ist nach der alten Theorie kein Akkord, (sic!) denn es giebt keine Tonart, die zugleich ein f und dis enthält. Ebenso ist es bei b x, da es keine Tonart giebt, die in ihrer Tonleiter ein as und fis enthält.“

Das ist denn doch ein wenig stark! Ist der Autor denn wirklich der Meinung, dass die „alte Theorie“ einem solchen oder ähnlichen Zusammenklängen rathlos gegenüber stehe, dass es für sie derartige Harmonien nicht giebt und geben darf? Kennt die „alte Theorie“ denn wirklich nur Akkorde (Zusammenklänge) die aus den Tönen einer bestimmten Tonart gebildet sind? Doch hören wir weiter: „Wir modernen Theoretiker rechnen jedoch die erste Harmonie nach A-moll, die zweite nach C-moll . . .“ Ja, aber doch nicht nur „wir modernen Theoretiker rechnen jedoch“ sondern überhaupt jeder, nur einigermassen mit der Harmonielehre Vertraute wird sofort klar darüber sein, dass die erste Harmonie nach A-moll, die zweite nach C-moll gehört.

(Schluss folgt).

Eine halbe Stunde bei August Bungert.

Wie viele haben schon die Lorbeeren von Bayreuth nicht schlafen lassen. Wie viele haben sich schon zu dem gigantischen Kampfe mit den Manen Wagners berufen geglaubt, und wie wenige sind auserwählt, sind ausgestattet gewesen mit der Kraft des Genies, das neue Ziele auf neuen Wegen sucht! August Bungert gehört zu diesen wenigen, der Dichterkomponist einer „homerischen Welt", die sich aus einer „Ilias" in zwei Abenden und einer „Odyssee" in vier Abenden zusammensetzt. Mehr mit den klassischen und romantischen als mit den neudeutschen Kunstmitteln arbeitend, hat der Komponist ein Ideal des greisen Goethe und der auf seinen Schultern stehenden rheinischen Dichter- und Künstlerjugend verwirklicht, indem er die entschlafenen Mythen des blinden jonischen Sängers mitten unter unser modernes Leben heraufbeschwor, mit einer klingenden, singenden Seele begabte, und das märchenhafte Zauberleben dieser galvanisirten Gestalten in Musik ausströmen liess. Es ist etwas klassisch-mystisches in dieser Kunst. In Dresden hat sie bereits ihre ersten Triumphe gefeiert; in kurzer Zeit wird sie auch in Berlin von den Brettern zur Menge reden, und es ist wahrscheinlich, dass der Name Bungert in bälde das Stichwort des Tagesgespräches bedeutet. Herr Bungert, der in diesen Tagen von seinem Sommeraufenthalt in Pegli bei Genua zurückgekehrt ist, hat die Liebenswürdigkeit gehabt, den musikalischen Mitarbeiter des „Berliner Herold" zu empfangen und ihm über seinen Lebensgang und sein Werk einige Aufklärungen zu geben. Derselbe berichtet darüber folgendes:

August Bungert ist, trotzdem Triumphe aussergewöhnlichster Art ihm seit Ende des Jahres 1896 beschieden gewesen, ein liebenswürdiger und bebescheidener Mann geblieben. Seine freundlichen, offenen Züge nehmen sofort für ihn ein, und nicht schwer wird hier eine vergnügliche Plauderei, wenn man diesen bedeutenden Menschen um ein paar interessante Daten aus seinem Leben bittet.

Bungert ist 1846 in Mühlheim a. d. R. geboren worden und sollte, nachdem er die Schule absolvirt hatte, dem Willen seines Vaters gemäss entweder Kaufmann werden, oder Medizin studiren.

„Für mich", sagte er, „gab es nur ein Feld, auf dem ich schaffen mochte, ein Leben, das ich leben wollte, und zwar das in meiner Kunst. Da ich die väterliche Einwilligung zum musikalischen Studium in Güte fürs erste nicht erreichen konnte, machte ich mich heimlich davon und zog nach Köln, um Hiller über mein Talent zu Gericht sitzen zu lassen. Der Meister lobte mich und sprach mir Muth ein. Ein Versuch meines Bruders, mich dem Vaterhause wieder zuzuführen, endete damit, dass ich ihm zu später Stunde auf der Strasse entwischte. Bei einem Nachtwächter der Stadt Köln, Telegraphenstrasse 17" sagte Bungert selbstamüsirt, „fand ich freundliches Asyl und schrieb von diesem aus an meinen Vater, dass ich, von Hiller in meinen Plänen bestärkt, nichts wieder von mir hören lassen werde, als bis mir an eine gewisse Adresse die Einwilligung zu meinem Studium zugegangen wäre. Ich wurde Schüler des Konservatoriums in Köln, hatte bei Seiss Klavirunterricht, bei Hiller Theorie- und Kompositionslehre. Nach zwei Jahren wurde ich Undankbarer allerdings auch von Köln fahnenflüchtig und ging bei Nacht und Nebel davon."

„Aha, dann kam also die romantische Entführungsgeschichte, die im Vorjahre in der Presse soviel Aufsehn erregt hat?"

„Ganz recht. In der Behausung meines alten Freundes, des famosen Nachtwächters, bei dem ich die ganzen zwei Jahre gewohnt hatte, erschienen eines Tages zwei Damen, um nach mir zu fragen, mich auszuforschen und mir schliesslich den Vorschlag zu machen, sie nach Paris zu begleiten. Dort solle ich freie Ausbildung und den Unterhalt bis nach Vollendung meiner Studien erhalten. Es ist damals viel über die Geschichte gesprochen worden und die Sensationsluft bauschte sie bis ins Unmögliche auf. Dabei war sie äusserst harmlos — das Pariser Konservatorium fahndete auf einen talentvollen Schüler, weiss Gott, wie man auf mich verfallen war, und als unternehmungslustiger junger Mensch folgte ich dem Antrage, den man mir gemacht.

Vier Jahre studirte ich nun in Paris unter Georges Mathias, dem Chopin-Schüler, dann kam eine bitterböse Zeit der Entbehrung und des Hungers. Ich sollte nun auf eigenen Füssen stehen, was es heisst, vom Komponiren leben sollen, weiss die Welt".

„Aber Ihre Lieder sind doch viel gesungen worden?"

„Später freilich, — aber ehe sie gesungen wurden! Als man vor ein paar Jahren auf mich aufmerksam wurde — besonders viel habe ich Lili Lehmann zu danken —, holte ich sie hervor, eines nach dem andern. Einige waren schon zwanzig Jahre alt, verstaubt und vergilbt im Papier. Kein Mensch hatte danach verlangt. Und dann meine Tetralogie, meine „Odyssee".

Fünfzehn lange Jahre hatte ich an ihr gearbeitet, oft genug verlacht und verspottet von Freund und Feind, dass ich „Armer" es unternehmen könne, nach Richard Wagner nochmals eine Tetralogie zu schaffen und nun gar noch eine solche mit antikem Stoff —! Das war ja Blödsinn, Ueberspanntheit, lächerliche Arroganz!

Ich schaffe weiter, und thue es noch heut an meiner Ilias, chronologisch der „homerischen Welt" erster Theil in zwei Abenden, der seiner Vollendung entgegen schreitet."

„Als Sie mit der „Odyssee" zu Schuch nach Dresden kamen, — wie lange liess man Sie auf Antwort warten?"

„Schuch hat mich, ihm sofort aus der Partitur des dritten Abends „Odysseus Heimkehr" etwas vorzuspielen. Ich that es, fünfzehn Takte ungefähr, — da legte Schuch die Hand auf das Buch mit den Worten: „Die gebe ich nicht wieder heraus," erklärte sich zur Annahme meines Musikdramas bereit. Mit der Einstudirung sollte sofort begonnen werden. Die Aufführung in Dresden mit Scheidemantel als Odysseus war vortrefflich. Scheidemantel als Odysseus, Frau Wittich, Fräulein v. Chavanne, Herr Wachter bewährten sich glänzend in ihren Rollen.„

„Nun kommt zunächst die „Kirke", der erste Abend der Odyssee in Dresden heraus, wie ich hörte."

„Ganz recht, man ist schon fleissig beim Studiren. Bald darauf folgen dann „Nausikaa", der zweite Abend, und Odysseus' Tod, der vierte Abend."

„Und wann werden wir in Berlin die Zeugen Ihres Erfolges sein?"

„In drei bis spätestens vier Wochen hoffe ich, soll die Erstaufführung von „Odysseus' Heimkehr" stattfinden. Herr Bulss giebt den Odysseus, Frau Götze die Penelopeia."

So plauderte der prächtige Mensch in seiner rheinländisch-jovialen Art, kaum dass man zu einer Frage das Wort erhalten konnte, ohne sich schon durch sein entgegenkommendes Verständniss" überholt zu sehen.

Wir schliessen diese gewiss interessanten Ausführungen mit dem herzlichen Wunsche, es möge Herrn Bungert beschieden sein, auch in der jungen Metropole norddeutschen Geisteslebens, hier in Berlin, seinen Fleiss und sein vieljähriges unbeirrtes künstlerisches Streben gebührend belohnt zu sehen. —

Musikaufführungen.

„Der Reinertrag ist für ein Brahms-Denkmal bestimmt," so lautete der Schlusssatz auf dem vierseitigen Programm, welches vier grosse Orchesterkonzerte und eine Matinée (Kammermusik) der durch Bülow seiner Zeit berühmt gewordenen **Meininger Hofkapelle** in der Singakademie vom 12.—16. November ankündigte. Ob nun ein Reinertrag dabei herausgekommen ist, wissen wir nicht, wohl aber wurde durch den obigen Hinweis die Thatsache erklärt, dass am ersten Abend überhaupt nur Kompositionen von Brahms aufgeführt wurden, während an den anderen der Namen dieses Meisters zum mindesten mit einer seiner vier Symphonieen vertreten war. In aller Kürze erklären wir, dass uns die Leistungen der einstmals sehr berühmten Schaar, jetzt von Herrn General-Musikdirektor **Fritz Steinbach** geleitet, nur bedingungsweise gefallen haben. Es ist vor allem, um deutlich zu reden, der militärische Zug, die äusserst straffe Disciplin bemerkenswerth, eine Eigenschaft des Dirigenten, die an sich nur zu loben ist. Verkörpert sie doch Bülows geistreiches Wort „Im Anfang war der Rhythmus" auf das Glücklichste, und derjenige Orchesterleiter, der hieran festhält, wird gern das Lob der Schneidigkeit in Kauf nehmen. Und schneidig sind die Vorträge der (mit Ausnahme der Violoncellisten) stehend konzertirenden Kapelle. Unter diesem Gesichtspunkte waren die Aufführungen solcher Werke, bei denen es gerade auf Exaktheit und rhythmische Gliederung in erster Linie ankam, durchaus bewunderungswürdig, wie uns eben stets das Kraftvolle, Siegreiche Achtung abnöthigen wird. Die „Variationen über den Choral von St. Antoni" von Brahms, ferner die Freischütz-Ouvertüre und das Meistersinger-Vorspiel, sowie die Allegrosätze der vier Brahms'schen Symphonien waren in dieser Hinsicht mustergültig ausgearbeitet. Was nützt indessen alle Schneidigkeit, wenn der Dirigent es nicht versteht, an geeigneter Stelle auch Feinfühligkeit walten zu lassen. Thatsächlich litten die meisten Vorträge unter einer gewissen Rohheit der Darstellung, wozu noch ein auffallend rauher Orchesterklang kam, der höchstwahrscheinlich auf nicht allzu gutes Material und auf das Bestreben des Leiters, im Fortissimosatz das Aeusserste an Dynamik herauszuholen, zurückzuführen ist. Vergleiche sind sonst müssig; aber das können wir uns nicht verhehlen, dass die Meininger Kapelle z. B. mit unserer Philharmonischen, was ideale Klangschönheit anlangt, nicht konkurriren kann. — Das Solistenmaterial ist nur theilweise gut so ist allerdings der Klarinettist Hr. **Rich. Mühlfeld** ein Künstler ersten Ranges, der sein Instrument wundervoll beherrscht. In der Kammermusik-Matinée am 14. November führte er den Klarinettenpart in Brahms' Quintett op. 115 und in Mozart's unsterblichem A-dur-Quintett geradezu musterhaft durch. Unvergesslich ist uns hier der Augenblick, als die ersten Takte des berühmten Larghetto's gerade ihre Himmelsmelodie ausströmten und zufällig helle, goldige Sonnenstrahlen in den Raum, wo die Künstler spielten, fielen, als wollten sie Grüsse von dem verewigten Meister herübersenden. Der Kammersänger Dr. **Felix Kraus** sang an diesem Tage auch die vier ernsten Gesänge von Brahms in einer so überzeugenden wundervollen Weise, wie wir sie bis dato noch nicht gehört hatten. So hat denn schliesslich die Meininger Hofkapelle einen recht günstigen, wenn auch nicht überwältigenden Eindruck hinterlassen, und als sich die Herren genöthigt sahen, die allerletzte Piece ihres Programms, das Meistersinger-Vorspiel, wiederholen zu müssen, mögen sie mit ihrer Aufnahme in Berlin sehr zufrieden gewesen sein.

Klavier ist in den Konzerten der Zeit vom 9. bis zum 24. November ziemlich viel gespielt worden, leider mit wenigen Ausnahmen nicht allzu hervorragend. Als Stern allererster Grösse hat jetzt **Conrad Ansorge** (Singakademie 10. November) zu gelten. Hat ein Künstler einmal eine gewisse Stufe in der Kunst erreicht, so hört die Kritik als solche auf; denn sie vermag sich dann nur noch in üppigen Lobeserhebungen zu ergehen, und dies ist bei Ansorge der Fall. Es mag daher nur die Angabe des Namens genügen. Aehnliches soll mit geringen Modifikationen auch von Frau **Carenno** gelten, die am 22. November in der Philharmonie konzertirte. Des Weiteren ist der überaus tüchtige Pianist Hr. **Felix Dreyschock** (Saal Bechstein am 12. November) zu erwähnen, dessen Vorträgen man stets gern mit Vergnügen lauscht. Eine ganz merkwürdige Erscheinung unter den Pianisten ist **Josef Weiss**, der in der Philharmonie am 12. November ein Programm absolvirte, dass sich nur aus Kompositionen von Brahms und — J. Weiss zusammensetzte, eine etwas excentrische Gegenüberstellung, die leicht dazu führen könnte, Herrn Weiss für eine sich selbst allzu hoch einschätzende Persönlichkeit zu halten. Der Sachverhalt liegt aber doch wohl anders. Dass Weiss gerade Brahms'sche Werke spielte, findet darin seine Erklärung, dass er seit Jahren einer der überzeugtesten Anhänger dieses Meisters ist. Wiederholt hat er ganze Brahms-Abende veranstaltet, und da sein ganzes Dichten und Trachten darauf ausgeht, seinen geliebten Meister mit Hülfe der ihm eigenen grossartigen Technik in möglichst vollendeter Form zu interpretiren, so haben seine Vorträge auch einen künstlerischen Werth. Im letzten Konzert wollte nun Weiss auch für seine eigenen Geisteskinder Propaganda machen; dies scheint ihm aber nur zum Theil gelungen zu sein. Weniger befriedigten die Vorträge der Pianistinnen **Auguste Hopf** (Singakademie am 19. Nov.) und **Hannah Bryant** (ebenda 20. Nov.), von denen die letztere Dame allerdings eine Zukunft hat. Ihr Spiel ist auf einer soliden Grundlage aufgebaut. Zum Schlusse wollen wir noch die Namen zweier talentvoller Debütantinnen auf 2 Klavieren (gemeinsam) nennen: Frls. **Else Sternsdorff** und **Clara Kuske** (im Saal Bechstein am 11. November).

Unter den sonstigen Instrumentalisten sind die Geiger **Arrigo Serato, Petschnikoff** und **Reszö Kemény**, der erste in der Singakademie am 11. Novbr.

die beiden anderen im Saal Bechstein am 19. und 22. November zu erwähnen. Herrn Seratos Spiel hat nachgelassen; denn es machte sein diesmaliges Auftreten bei weitem nicht den zündenden Eindruck wie vor ungefähr zwei Jahren. Herrn Petschnikoff gelang es in Gemeinschaft mit Frl. Marie Panthès, die beide zusammen ihre Kunst in den Dienst der reinen Kammermusik gestellt haben, den schlechten Eindruck des ersten Konzertes so gut wie ganz zu verwischen. Unter anderem wurde von den beiden Künstlern eine Violinsonate von Mozart in beinahe vollendeter Weise gespielt. Herr Kemény endlich, der seit langem zu unseren bedeutenderen Geigenkünstlern zählt, schien nicht seinen besten Abend zu haben; doch leistete er immerhin sehr Gutes. Eines Wunderkinder-Paares sei noch gedacht, der beiden 7- und 9jährigen Brüder **Krömer**, die am 11. November im Römischen Hofe konzertirten. Der ältere spielt Geige, der jüngere begleitet ihn auf dem Klavier; beides ganz leidlich, selbstverständlich wird Niemand von den jungen Burschen tadellose Leistungen erwarten. Hier handelt es sich nur um die Frage: Ist Talent vorhanden? Und wenn diese wie im vorliegenden Falle bejaht werden kann, so erübrigt es sich nur, trotzdem ernstlich und mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass man Kinder in diesem zarten Alter nicht den Strapazen einer Konzertreise aussetzen soll; zum Konzertiren ist später noch hinreichend Zeit, und es wäre der Gipfel der Gewissenlosigkeit, wollte man auf Kosten der Gesundheit die physischen und psychischen Kräfte der beiden Kleinen in schnöden Mammon umsetzen, wie es die Historie wiederholt gezeigt hat. Dagegen muss sich die warnende Stimme des Kritikers erheben.

Zuweilen klebt am öffentlichen Auftreten Pech, wie dies der bekannte Konzertsänger **A. Heinemann** am 9. November (Singakademie) erfahren musste. In Folge einer bösen Heiserkeit war es ihm nicht möglich, seine prachtvollen Stimmmittel gehörig zu entfalten, und er musste sich nur mit einem succès d'estime begnügen. Zuweilen aber wird es dem Zuhörer auch klar, dass der Sänger oder die Sängerin dort oben auf dem Podium leider nicht die richtige Schule genossen haben, eine sehr bedauerliche Erkenntniss, besonders dann, wenn eine an sich vielleicht wunderschöne Stimme durch eine fehlerhafte gesangstechnische Ausbildung verbildet worden ist. Beispiele hierfür lieferten Hr. Dr. Robert Mannreich (Saal Bechstein am 15. November), Frl. Marianne Geyer (ebenda, 16. November), der eine sehr sympathische Stimme und ein sonst glücklich verlaufenes Debüt nachzusagen ist, Holger Birkerod (Römischer Hof, 20. November) und F Dressler (ebenda am 23. November). Entweder handelte es sich dort um eine unkünstlerische, fehlerhafte Verwendung der Brustregister oder um falsche Vokalisation, schlechte Aussprache u. s. w. Einen sehr befriedigenden Verlauf nahm dagegen das Konzert des Frl. **Jeanne Golz** in der Singakademie am 18. November. Die Dame versteht einmal zu „singen", wenn auch ihre Stimme nicht die allerbeste ist, dann aber auch, und dies in hoher Potenz, schön und empfindungsvoll vorzutragen. Einer Reihe selener gesungener Lieder von Hugo Brückler und E. E. Taubert verhalf sie durch ihre verständnissreiche Wiedergabe zu schönem Erfolge.

Konzerte, die den Erfolg bereits in sich tragen, sind die in ihrer Art unübertrefflichen Quartettsoiréen der Herren Prof. **Joachim, Halir, Wirth und Hausmann**, die periodisch in Form von Abonnementszyklen in der Singakademie stattfinden. Der letzte Abend (am 24. November) bildete wiederum das grosse Entzücken aller Kenner. Haydn's G-moll-Quartett, sowie zwei Werke gleicher Art von Brahms und Beethoven wurden mit grösster Vollendung gespielt.

Das Harmonium fängt an, sich in den Konzerten mehr und mehr einzubürgern. In letzter Zeit hörten wir an sechs Abenden Vorträge auf der **Mason- und Hamlin-Orgel**. Es sind dies geradezu Prachtinstrumente, die die weltberühmte Bostoner Firma herstellt. Wir erinnern uns nicht, in den letzten Jahren etwas technisch Vollendeterem in der Harmoniumbaukunst begegnet zu sein, und wenn Künstler, wie Herr Richard J. Eichberg, dem Instrumente ihre Kräfte weihen, so ist der Erfolg schon von vornherein gesichert. Ein solches Konzert fand u. a. auf Veranlassung der Gesanglehrerin Frl. Helene Jahncke im Römischen Hofe zu Gunsten eines erkrankten Musikschriftstellers am Buss- und Bettage statt. Als Kuriosum sei hier erwähnt, dass die Polizei eine Aufführung des 9. Violinkonzerts von Spohr an diesem Abend — nicht zuliess, während dem Neuen Berliner Symphonie-Orchester am Todtensonntag Beethovens Violinkonzert (Prof. Fritz Struss) und die Waldsymphonie von Raff mit einem Scherzo — man denke! — anstandslos zur Aufführung konzessionirt wurde. Wo liegt hier die richtige Grenze?

Schliesslich erwähnen wir noch die erste deutsche Aufführung des Oratoriums „Ruth" von Frederic H. Cowen in der Singakademie am 22. November durch den **Caecilien-Verein** (Prof. Alexis Holländer). Das eigenthümliche biblische Werk ist schwer zu beurtheilen, da es hierzu gar sehr auf die Stimmung ankommt, in der sich der Zuhörer gerade befindet. Je nachdem wird er das Opus entweder für interessant oder für sehr langweilig halten. Der letztere Eindruck schien der überwiegendere zu sein, und doch enthält dieses Oratorium durch die Verwendung von original-altjüdischen Melodieen — wie der Komponist behauptet — ein gewisses Interesse. Ein Schnitter-Tanz führte eine Sammlung solcher orientalischer, fast an arabische Gesänge gemahnender Melodieen vor. Die Harmonisirung derselben dürfte aber schwerlich gut gelungen sein. Nach unseren Kenntnissen wenigstens haben sich die Juden in der ältesten Zeit nicht des Dudelsackes (Musette) bedient, und ein B-dur Sätzchen war gerade hierauf basirt.*) Aehnliche Melodieen konnte man

*) Man stützt sich zwar auf das Buch Daniel 3, Vers 4 und 5: „Und der Herr rief mit Macht: Euch Völkern ... wird gesagt, sobald ihr den Schall der Trompeten ... der Symphonien und allerlei Musikspieler hört, so fallet nieder ..." u. s. w. Und in dem hebräischen Buche „Schilte-Haboggirim" wird die Symphonnia als eine Art Dudelsack dargestellt.

übrigens auf der vorjährigen Gewerbe-Ausstellung von dem türkischen Orchester des Herrn Faltis jeden Tag in Menge hören. Das Werk selbst entbehrt sonst der Originalität und wirkte durch die allzu häufige Homophonie schliesslich ermüdend, auch wenn man sich in der allerbesten Stimmung befand.

Dr. Paul Ertel.

Fräulein Luise Behrens trat am 24. November im Hotel de Rome als Liedersängerin auf. Aus der Schule von Frau Joachim hervorgegangen, zeigte sie in ihren Vorträgen alle Vorzüge dieser vortrefflichen Lehrerin. Ihre Stimme ist ein weicher, wohlklingender Alt, dessen Glanztöne mehr nach der Höhe, wie nach der Tiefe liegen, immerhin aber den Charakter des Altklanges bewahrt. Sie singt mit warmem, beseeltem Vortrage, hat einen sicheren Tonansatz und spricht vorzüglich aus. Schuberts „Abschied" und Schumanns „Aus des Knaben Wunderhorn", die eine flotte, lebendige Deklamation verlangen, gelangen ihr vortrefflich, ebenso wusste sie aber auch in den getragenen Liedern durch einen ruhigen, schönen Ton zu fesseln. Unterstützt wurde die Konzertgeberin durch Herrn Kammermusikus Gebwald (Violine) und die Herren Hassenstein un Liebling (Harmonium und Klavier.)

Von hier und ausserhalb.

— Berlin. Den Titel Königl. Musikdirektor erhielt der Kantor Gustav Schaper, den Professor-Titel der Königl. Musikdirektor Aug. Grüters in Frankfurt a. M. — Die Opernsängerin Frau Sigrid Arnoldson erhielt vom König von Dänemark die grosse goldene Medaille für Kunst mit der Krone am Band des Danebrog-Ordens zu tragen, ferner vom König von Schweden den Orden Litteris et artibus in Brillanten.

— Professor Dr. Martin Blumner, Vorsitzender der Sektion für Musik des Senats der königlichen Akademie der Künste und Direktor der Sing-Akademie, beging am Sonntag seinen 70. Geburtstag und empfing aus diesem Anlass zahlreiche Ehrungen. Bereits am Morgen sandte der Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten Dr. Bosse dem Jubilar ein Glückwunschschreiben. Persönlich erschien als Vertreter des Ministeriums der Wirkliche Geheime Ober-Regierungs-Rath Dr. Schöne. Um 9 Uhr wurde der Jubilar von den Vorstandsmitgliedern der Sing-Akademie, dem Geheimen Justiz-Rath Köhler, dem Geheimen Ober-Justiz-Rath Wulsten, dem Landgerichts-Direktor Hellwig und dem Geheimen Legations-Rath Hellwig, aus seiner in der Sing-Akademie belegenen Dienstwohnung abgeholt und nach dem festlich geschmückten grossen Saale geleitet, wo die Mitglieder der Sing-Akademie und zahlreiche Freunde des Jubilars, insgesammt gegen 500 Personen, versammelt waren. Hier wurde Professor Blumner mit dem Choral begrüsst: „Bis hieher hat mich Gott gebracht." Dann nahm der zweite Direktor der Sing-Akademie, Musik-Direktor Kaweran, das Wort zu einer herzlichen Ansprache, an die sich die Ueberreichung der Jubelgabe, einer Nachbildung des Bach-Denkmals in Eisenach, anschloss. Unmittelbar darauf wurde das von Kaweran komponirte, von Fräulein Groschke gedichtete Festlied gesungen. Tief gerührt dankte der Gefeierte für die ihm dargebrachte Ovation; dann schloss die meisterhafte Wiedergabe des von Blumner komponirten 100. Psalms, achtstimmig unter Orgelbegleitung, diesen Theil der Feier ab. Um 12 Uhr erschien der Senat der königlichen Akademie der Künste mit seinem greisen Ehrenpräsidenten Professor C. Becker; auch der hochbetagte Professor Pape hatte sich angeschlossen. In ehrenden Worten gedachte der derzeitige Präsident der Akademie, Geheime Regierungsrath Professor Ende, des verdienstvollen Wirkens Blumner's und überreichte namens der Akademie eine prächtig ausgestattete Adresse. Die Sektion für Musik liess durch den Professor Radecke besondere Glückwünsche aussprechen und widmete eine grosse Photographie der Mitglieder der Sektion in der neuen Amtstracht; das wohlgelungene Bild war in künstlerischer Weise eingerahmt. Die Akademische Hochschule für Musik und das Akademische Institut für Kirchenmusik waren durch ihre Direktoren vertreten. Die Akademische Hochschule für die bildenden Künste sandte ein Glückwunschschreiben. In sinniger Weise ehrten die Schüler Blumner's ihren Meister; sie überbrachten ausser einer Blumenspende ein reich mit Silber beschlagenes Album, auf dessen Widmungsblatt die von musizirenden Genien umgebene Muse der Tonkunst und das Bild der Sing-Akademie zu sehen waren. Das zweite Blatt zeigt das Bild des Jubilars, umrahmt von einem Lorbeerkranz mit einem Bande auf welchem Motive aus Blumner's Werken eingezeichnet waren, während die Enden die Namen der beiden Hauptwerke des Jubilars: der Oratorien „Abraham" und „Der Fall Jerusalem", trugen. Den übrigen Inhalt bildeten die Photographien von fünfzehn Meisterschülern, die ihrem Bilde je eine eigene Komposition beigefügt hatten. Ausser den offiziellen Deputationen erschienen viele frühere Schüler sowie Freunde und Verehrer zur Beglückwünschung. Auch zahlreiche Blumenspenden, Briefe und Depeschen, trafen ein. Am Abend dirigirte der Gefeierte das aus Anlass des Todtenfestes veranstaltete Konzert, in welchem Mozart's „Requiem" und die von ihm selbst komponirte grosse Kantate „In Zeit und Ewigkeit" zur Aufführung kamen.

— Der Besitzer des Bösendorfer-Saales in Wien, Herr Ludwig Bösendorfer, veröffentlicht folgende Preisausschreibung: In dankbarer Erinnerung an Dr. Hans v. Bülow, der vor 25 Jahren meinen Konzertsaal eröffnete, widme ich im

Es ist aber, abgesehen von dieser immerhin vagen Vermuthung, so ziemlich sicher, dass sich ein derartiges Instrument zuerst bei den Chaldäern und Babyloniern vorfand, was aber auch von denen bestritten wird, die energisch die Priorität dieser Erfindung den Griechen zuweisen. Dr. P. E.

Sinne des verstorbenen Künstlers für die Komposition von neuen Klavierkonzerten mit Orchester, welche nicht nur gut musikalisch, sondern auch dankbar für den Pianisten sind, 4000 Kronen, abgetheilt in drei Preise (2000, 1200, 800). Die Konkurrenz ist frei für alle Länder und Nationen und die Werke bleiben Eigenthum der Komponisten. Die in Wien domizilirenden Tonkünstler Jul. Epstein, Wilh. Gericke, Alfr. Grünfeld, Th. Leschetizky und Moritz Rosenthal hatten die Güte, mir die Zusage zu machen, dass sie die Mühewaltung des Preisgerichts übernehmen. Letzter Einsendungstermin 1. Juli 1898.

— Emile Olivier, der Schwager Richard Wagner's, hat aus Anlass der jüngsten Meistersinger-Aufführung in Paris dem „Gaulois" jene Stelle aus seinen „Jugenderinnerungen" zur Verfügung gestellt, welche sich auf Wagner's erste Pariser Tage im Jahre 1840 beziehen. Olivier schildert das Haus seines Vaters, der in den Memoiren kurzweg Philipp genannt wird, das „Haus der Rue Thérèse", welches der Zusammenkunftsort der jungen musikalischen Welt war, aus der die Tonheroen unserer Tage hervorgingen. Er erzählt, wie sein Vater mit Hilfe Habeneck's in die Tiefen der neuesten Symphonien Beethoven's eindrang, wie sie sich begeistert umarmten, wenn aus dem Chaos der Töne der grosse Gedanke leuchtend und klar sich loslöste. Der genius loci war in dem Hause Hector Berlioz, der Neuerer in der musikalischen Form. Zu den treuesten Freunden Berlioz' gehörte Franz Liszt, der sich nie in Paris aufhielt, ohne einen Sonntag der Musikgemeinde in der Rue Thérèse zu widmen. Im Laufe des Jahres 1840 bekamen die Sonntagsvereinigungen einen neuen Zuwachs in der Person eines deutschen Musikers, der mit seiner Frau, der ebenso schönen als prosaischen Minna, nach Paris gekommen war, um dort irgendwo und irgendwie seinen „Fliegenden Holländer" aufführen zu sehen. Er hiess Richard Wagner, ward durch Habeneck eingeführt, dem er von Meyerbeer empfohlen war. „Meyerbeer empfiehlt ihn", hatte Heine gesagt, „ein Beweis, dass er kein Talent hat." Doch war die Empfehlung Meyerbeer's ebenso aufrichtig als beständig, sie bestimmte sogar den Direktor eines Theaters, die Oper anzunehmen. Wagner gab auf die Versprechungen des Direktors hin sein bescheidenes Hotel in der Rue de la Tonnellerie auf und bezog eine Wohnung in der Rue du Helder. Unglücklicherweise aber wurde der Direktor bankerott und Wagner war nun gezwungen, Partituren Donizetti's für den Musikverleger Schlesinger zu transponiren und sogar für ein kleines Theater Lieder zu komponiren. Ausserdem schrieb er, dank der Vermittlung Meyerbeer's, Artikel für die „Gazette Musicale." Diese Enttäuschungen hätten einen Schwächeren vernichtet. Wagner hatte sein Unglück mit einem Weinkrampf überwunden und fing dann von neuem an zu hoffen und zu arbeiten; hatte er die Aufführung des „Fliegenden Holländer" nicht erreichen können, so begann er nun den „Rienzi" zu komponiren. Die Zwiespältigkeit in dem Wesen dieser mächtigen Persönlichkeit offenbarte sich in seinem Antlitz; der obere Theil mit den je nach Gelegenheit tiefen, nachdenklichen, strengen, milden und boshaften Augen war von idealer Schönheit, der untere sarkastisch verzerrt. Der kalte, berechnende Mund unter der Herrschernase und über dem vorspringenden Kinn war das Zeichen eines unbeugsamen Willens. In dem Gesichte Wagner's war der Poet, ja fast der Prophet neben dem Hanswurst zu finden. Geistreiche Spässe unterbrachen fortwährend seine hohen Gedanken, denen selbst ausserhalb der Musik kein ernster Gegenstand fremd war. Er bezauberte durch seine unerschöpfliche Verve, seine originellen Einfälle alle Freunde des Hauses — bis auf Berlioz. Wagner sah in sich — und das war der Kern aller seiner Theorien — den Messias einer neuen Musik, die alles Alte überstrahlen werde. Er sprach vor Berlioz, dem es doch schlechter ging als ihm selbst, unverhohlen seine Verwunderung darüber aus, dass die Franzosen im Stande waren, das Verbrechen zu begehen, ihm nicht sofort alle ihre Theater zu öffnen. Dann aber machte er sich über sein Missgeschick in witziger Weise lustig, dass er Alle entwaffnete.

— Wie wir schon kurz mitgetheilt haben, hat Urspruch's Oper „Das Unmöglichste von Allem" in Karlsruhe unter Felix Mottl's Leitung einen durchschlagenden Erfolg errungen. Dass Urspruch als gewiegter und hochgebildeter Musiker überall eine korrekte und höheren Ansprüchen genügende Arbeit darbieten würde, durfte man, so berichtet die M. A. Z. ihren Lesern, im vorherein als selbstverständlich annehmen, aber die drei dem Vorspiel folgenden — leider nur zu langen Akte bewiesen, dass Urspruch viel mehr kann, als nur Korrektes bieten, er weiss zu charakterisiren, auch zu interessiren. Er ist sicher kein originelles Talent von reicher Empfindung, aber er ist ein geschickter Nachahmer im guten Sinne des Wortes, er weiss gewandt sein bedeutendes musikalisches Können an einen bereits vorhandenen musikalischen Gedanken anzuknüpfen und an ihm in selbstständiger Weise weiterzuspinnen. Er steht mit einem Fusse auf dem Standpunkte Mozart's, mit dem anderen auf dem Wagner's, vornehmlich in den Meistersingern.

— Nach Mittheilung des Direktoriums der königlichen akademischen Hochschule für Musik hat als Reinertrag des am 18. Oktober im Saale der Philharmonie zum Besten der Ueberschwemmten gegebenen Konzerts die Summe von 5685 Mark an das Zentralkomitee abgeliefert werden können. Zur Erreichung dieses erfreulichen Ergebnisses hat wesentlich der Umstand beigetragen, dass die Direktoren der Philharmonie, die Herren Sacerdoti und Landecker die Saalmiethe, die Konzertdirektion Hermann Wolff sowie die Musikalienhandlung Bote und Bock die ihnen für ihre Bemühungen zustehenden Bezüge zu Gunsten der Ueberschwemmten in dankenswerther Weise zurück vergütet haben.

— „Odysseus Heimkehr" von August Bungert, wurde Donnerstag in Hamburg aufgeführt. Die Musiktragödie wurde vom Publikum mit grossem Beifall aufgenommen. Sie enthält grosse Schönheiten, Episoden von packender Wirkung, aber auch Scenen von ermüdender Breite, die im Stoff begründet ist, der doch mehr epischer als dramatischer Natur ist. Am einheitlichsten und wirksamsten ist der letzte

akt. Die Hauptdarsteller, Fräulein v. Mildenburg, Frau Schumann-Heink und die Herren Demuth und Birrenkoven wurden, wie auch der Komponist, nach jedem Akt wiederholt gerufen.

— In dem Konzert, dass Frau Elisabeth Feininger am 14. November im Saal Bechstein veranstaltet hatte, gelangten auch einige Lieder von Gustav Lazarus zur Aufführung. Eines derselben, „Frühlingsidyll“, gefiel so sehr, dass es auf allgemeines Verlangen wiederholt werden musste.

— Eine eigentümliche musikalische Kuriosität soll demnächst von dem Hofkapellmeister August Klughardt in Dessau veröffentlicht werden. Im Besitze des Herzog Friedrich von Anhalt befindet sich eine Standuhr mit einem Musikspielwerk, dessen Weisen Original-Kompositionen Joh. Seb. Bachs aus den Jahren 1713—23, als er bei Fürst Leopold von Anhalt-Köthen in Diensten stand, sein sollen. Obwohl nun darauf bezügliche Urkunden nirgends aufzufinden sind, hat es den Herausgeber doch gereizt, die kleinen bisher nicht veröffentlichten, nur auf dem Spielwerk existirenden Musikstücke in Notenschrift zu übertragen.

— In Nürnberg hat der Magistrat zwecks Hebung der Musikpflege dem Karl'schen Orchester einen jährlichen Zuschuss von 10 000 Mk. bewilligt, für den als Gegenleistung eine Reihe billiger Volkskonzerte auf bestimmten öffentlichen Plätzen zu veranstalten sind.

— Der Bürgermeister von Hamburg, Herr Dr. Mönckeberg, erlässt einen Aufruf zur Errichtung eines Brahms-Denkmals. Beiträge sind zu richten an L. Behrens & Söhne in Hamburg.

— Die tausendste Wagner-Aufführung unter der Direktion Pollini ging am 8. d. M. im Hamburger Stadttheater vor sich und gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereigniss ersten Ranges. Dieselbe Meisteroper, welche am 16. September 1874 die Direktion Pollini inaugurirt hatte, „Lohengrin“, wurde auch an diesem bedeutsamen Abend aufgeführt, und zwar bei vollem, festlich beleuchtetem Hause und unter Enthusiasmus des Publikums. Die Vorstellung nahm einen glänzenden Verlauf und gereichte der Direktion zu besonderer Ehre. Es mag noch erwähnt werden, dass auf die Zeit vor der Direktion Pollini, und zwar auf 29 Jahre insgesammt nur 188 Wagner-Aufführungen in Hamburg entfallen sind. Inzwischen hat der rührige Theaterautor das Zeitliche gesegnet. Er ist nur 62 Jahre alt geworden.

— Die Inhaber der weltberühmten Pianofabrik Steinway & Sons sind zu Hoflieferanten des Kaisers von Russland ernannt worden.

— Im Vereine der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig kam im Jahre 1892 die schwere Schädigung zur Sprache, welche der gesammte Chor- und speziell Männerchorverlag dadurch erleidet, dass seit Jahren insbesondere seitens schweizerischer und süddeutscher Vereine und Sängerbünde bei den Verlegern die Erlaubniss zum Abdruck von Chören im Festhefte nachgesucht wurde. Es wurde betont, dass die von den Vereinen für die gewährte Nachdruckserlaubniss erhobenen Vergütungen bei weitem keinen Ersatz für den dem Verleger entgangenen regulären Geschäftsgewinn bieten, zumal die Festhefte nicht nur in den betheiligten Einzelvereinen weiterbenutzt, sondern erfahrungsmässig noch durch Tausch oder Leihen oft genug an andere Vereine übergingen, wodurch nicht nur die Verleger, sondern auch die Sortimenter gleichermassen benachtheiligt würden; denn die Sortimenter, welche die Einsichtnahme moderner Litteratur an die Dirigenten vermitteln, werden in ihrem Interesse ebenfalls empfindlich geschädigt, wenn die Lieferung von Chorstimmen fortfällt.

Es traten daraufhin eine Anzahl Verlagsfirmen zusammen, deren Mitglieder sich verpflichteten, den Abdruck ihrer Verlagsartikel im Festhefte hinfort grundsätzlich zu verweigen.

Die Dauer und Wirksamkeit dieses Chorverlegerbeschlusses wurde vorläufig bis Ende dieses Jahres bestimmt, doch ist in der letzten Hauptversammlung des Vereins der Deutschen Musikalienhändler der Beschluss gefasst worden, die Vereinigung fortbestehen zu lassen.

Derselben sind 90 Firmen beigetreten.

Paris, 12. November. Ueber „Die Meistersinger“ selbst braucht man einem deutschen Leser nichts zu sagen. Die Oper ist eine der bekanntesten von Richard Wagner, neben „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und dem „Fliegenden Holländer“ diejenige, die man am häufigsten ausserhalb Bayreuths hören konnte. Eine Blumenlese aus den Aufsätzen der Pariser Kritiker über die erste Aufführung des Werkes an der Grossen Oper zu geben, würde auch kaum lohnen. Neues, Erwähnenswerthes enthalten sie nicht. Sie sind ziemlich ohne Ausnahme überschwängliche Lobgesänge auf das ungeheure, übermenschliche Genie Wagners und gerade ihre masslose Uebertreibung ist der überzeugendste Beweis ihrer Unechtheit. Dasselbe Publikum, das „Tannhäuser“ nicht zu Ende spielen liess und die symphonischen Stücke aus Wagners Opern (lange vor dem Kriege! also nicht aus Deutschenhass!) in den Konzerten auspfiff, verdreht jetzt die Augen selbst bei den gleichgiltigsten und ödesten Füll- und Lothstellen in den Werken des Meisters. Die Kritiker, die damals höhnten und jetzt weihräuchern, sind freilich nicht dieselben. Aber sie sind doch von demselben Schlage. Unverständniss war die Feindseligkeit der Pariser gegen Wagner vor einem Menschenalter, und Verständniss scheint mir auch ihre gegenwärtige an Bewusstlosigkeit streifende Begeisterung nicht zu sein, sondern einfach äusserliche Mode, die sich rasch ableben wird. Ich trage kein Bedenken, eine Vorhersagung zu wagen: „Die Meistersinger“, obschon ihr Erfolg am ersten Abend stärker schien als der von „Lohengrin“, werden sich nicht lange halten. Sie werden nicht lange „ziehen“, wenigstens die Pariser nicht, nur die allerdings in Paris zahlreichen Fremden, die jedem Werke der grossen Oper, das man „gesehen haben muss“, eine immerhin nennenswerthe Anzahl lohnender Vorstellungen sichern. Wer für kleine Anzeichen Sinn hat, die man trotz mühseliger Kunstheuchlerei nicht unterdrücken kann, dem entging auch inmitten des

rauschenden Beifallsturmes bei der ersten Aufführung nicht, dass die grosse Mehrheit der Zuhörer den „Meistersingern" innerlich fremd gegenüberstand und von dem Werke nicht angeregt, also auch nicht unterhalten wurde. Die Darstellung war wirklich musterhaft. Alle Sänger und Sängerinnen gaben sich die grösste Mühe, so deutsch wie möglich auszusehen und in Haltung und Gebaben das Wesen biederer Reichsstädter zu treffen. Der Darstellerin der Eva, Frl. Bréval, kam ihre hohe Gestalt zu statten. Ihr von Natur schwarzes Haar verbarg sie unter einer üppigen blonden Perrücke, und so kam sie ziemlich dem Bilde nahe, das wir uns von einer holden deutschen Jungfrau, einem Gretchen oder Klärchen zu machen pflegen. Frl. Grandjean konnte sich als Amme Magdalene nicht entschliessen, ihre Maske ein wenig zu altern. Beide trugen einen muschelartigen Kopfputz nach Dürerschen Bildnissen. Die Trachten waren überhaupt ausserordentlich reich und malerisch, jedenfalls weit mehr, als es die Wirklichkeit zur Reformationszeit sein mochte. Die ehrsamen Handwerker von Nürnberg liefen damals sicher nicht in Schlitzgewänden von bunter Farbe umher, wie höchstens flotte Landsknechte im Glücke sie trugen. Die Dekorationen sind an sich Meisterwerke der Theatermalerei. Man hat auch Anstrengungen gemacht, die Ortsfarbe nachzuahmen. Aber das ist nicht bei allen Bildern gleichmässig gelungen. Die Strassen von Nürnberg lassen das Enge, Winkelige, Gewundene vermissen. Sie sind zu breit und regelmässig, und so kommt das anheimelnd Altfränkische der Katzenstiegen-Giebel und Erker nicht voll zur Geltung. Die Chöre wurden durch 80 Hilfskräfte verstärkt und in der Kirche sowie in der nächtlichen Balgerei singen zweihundert Personen auf der Bühne. Ein besonders genauer Chronist der Oper hat für die Mit- und Nachwelt folgende Zahlen festgelegt: die Chöre hielten 78 Singstunden ab, das Orchester wiederholte 22 mal, die Künstler hatten 107 Einzel- und Gesammt-Studiersitzungen. Auf der Bühne fanden 27 Einzelrollen-, 15 Chor- und 12 Gesammtproben statt. Diese Ziffern erfüllen jedenfalls mit Achtung vor dem Ernst, mit dem hier ein grosses Werk auf die Beine gestellt wird. (Voss. Ztg.)

Bücher und Musikalien.

Neue Klavier-Etuden.

Albert Orth, op. 20: **Terzen und Sexten.** 3 Studien. **Ludwig Schytte**, op. 92: **Moderne Etuden.** Kopenhagen. W. Hansen.

Das erstgenannte Werk bringt drei treffliche Uebungen für gebundene und gestossene Terzen und Sexten in mittlerer Schwierigkeit, die mit dem technischen Zweck Wohllaut und melodischen Reiz vereinen. — Im zweiten Werk finden sich 6 breiter ausgeführte Studien mit sehr ansprechenden Passagen und Motiven von grossem klanglichen Reiz und feinen harmonischen Wendungen. Die Etuden reihen sich den ersten Stephen Hellerschen melodiösen Uebungsstücken op. 45 würdig an, sind etwas schwerer als diese und können im Anschlus daran studirt werden. Wir können sie warm empfehlen.

Hugo Riemann, op. 60. **Leichte Etuden** 15 instruktive Stücke. Leipzig, Fr. Kistner.

Die Etuden sind sehr werthvoll, sie bringen die mannigfachsten rhythmisch und melodisch verschieden gestalteten Motive, reiche Phrasirung, Wechsel im Staccato und Legato und bilden die Unabhängigkeit der Hände von einander. Sie sind daher aber auch nicht als „leicht" zu bezeichnen, es gehört ein bereits gebildetes musikalisches Verständniss dazu, sie in ihrem Inhalt zu erschöpfen.

J. Philipp: Etudes D'Octaves. Paris, A. **Durand et fils.**

Ein starker Band Virtuosenstudien zur Ausbildung brillanten Oktavenspiels. Die ersten zehn Etuden sind Bearbeitungen nach Studien von Bach, Clementi, Cramer und Chopin und zwar derart, dass r Autor die originalen einfachen Passagen in Oktaven setzt. So z. B. die ersten grossen Etuden aus Clementi's Gradus ad Parnassum, die ersten Etuden aus Cramer's bekanntem Studienwerk, der noch eine Mittelstimme in Sexten, bezw. Terzen eingefügt ist. Ihnen schliessen sich eine Reihe Original-Etuden andrer Komponisten an, unter ihnen sind Dubois, Delaborde, Bernard, Duvernoy, Mathias, Philipp und Widor mit sehr tüchtigen Arbeiten zu erwähnen. Das Werk enthält wahrhaftes virtuoses Studienmaterial für bereits weit vorgeschrittene Spieler.

Karl Klindworth: 24 Uebungsstücke in allen Dur- und Molltonarten zur Ausbildung der Kunstfertigkeit im Klavierspiel Mainz, Schott's Söhne.

Mit dem vorliegenden Heft schliesst der Autor ein grösseres Werk, seine Bearbeitung und Ergänzung der **Bertinischen Studienwerke**, zu einem alle Stufen umfassenden Ganzen ab. Die Bearbeitung der Bertinischen Klavierschule, die dem Autor übertragen war, bildet den Anfang, daran schliesst sich passendes Uebungsmaterial aus den leichteren Bertinischen Etuden. Op. 100, 99 und 32. Heft III, das vor kurzem in diesem Blatte besprochen wurde, brachte 16 grössere Etuden aus Bertinischen Werken gesammelt und durch kritische Durchsicht und bedeutende Erweiterung der Formen für höhere Ansprüche nutzbar gemacht, das vorliegende 4. Heft bildet den Abschluss. Auch hier hat der Autor noch verschiedenen Stoff und gangbare Motive aus Bertinischen Studien benutzt, im ganzen aber durch Melodie, Harmonie und Figuration so viel Eigenes hinzugefügt, die Formen derart erweitert, dass sie mit Recht als eigenes Werk

bezeichnet werden können. Es sind vorzügliche, virtuose Studien, voller Kraft und Orginalität, die sich zwischen den grossen Studienwerken von Clementi, Moscheles, Chopin und Liszt einreihen lassen und ganz besonders geeignet sind, die Technik in glänzender Weise zu entwickeln. Das Werk ist mit äusserster Sorgfalt durchgearbeitet, der sich auch die äussere Ausstattung, ein vorzüglicher Druck auf klarem, festem Papier, in würdiger Weise anschliesst. Wir empfehlen es der Beachtung aller Virtuosen.

Anregung und Unterhaltung.

— Eine Konzertanzeige des Vaters Mozart's. Folgende naive, aber hochinteressante Konzertanzeige vom 30. August 1763 in der damaligen Frankfurter Zeitung ist erhalten geblieben: „Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der zwei Kinder des hochfürstlich-salzburgischen Kapellmeisters Leopold Mozart in den Gemütern aller Zuhörer erwecket, hat die bereits dreimalige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Konzertes nach sich gezogen. Ja, diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener grosser Kenner und Liebhaber ist die Ursache, dass heute, Dinstag, den 30. August, im Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberg, Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiss, das letzte Konzert seyn wird; wobei das Mägdlein, welches im 12., und der Knab Wolfgang Amadeus, der im 7. Jahre ist, nicht nur Konzerten auf dem Klavessin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der grössten Meister spielen wird; sondern der Knab wird auch noch ein Konzert auf der Violin spielen, bei Symphonien mit dem Klavier accompagniren, das Manual oder die Tastatur des Klaviers mit einem Tuche gänzlich bedecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Klaviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln, oder Accorde auf dem Klaviar, oder auf allen nur erdenklichen Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel und der Violin, sondern auch auf der Orgel, solange man zuhören will, und aus allen auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann, vom Kopfe phantasiren, um zu zeigen, dass er auch die Art, die Orgel zu spielen, versteht, die von der Art, Flügel zu spielen, ganz unterschieden ist. Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im güldenen Löwen haben."

Vereine.

Musiksektion des Allgemeinen deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Wir theilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass die Musikgruppe des Stuttgarter Lehrerinnen-vereins uns beigetreten ist, ferner Einzelmitglieder in Königsberg, Braunschweig und Landau (Pfalz).

Der Vorstand der Musiksektion
I. A. Sophie Henkel.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Die letzte Sitzung am 1. November 1897 im Norddeutschen Hof, Mohrenstr. 20, bot wieder viel des Anregenden und Unterhaltenden. Zuerst sang Herr Alexander Heinemann 3 Lieder von Paul Friedrichs, Gustav Levin und J. Brüll, dann spielte Herr Rich. J. Eichberg auf einem schönen Duysen-Flügel, die seinerzeit anonym eingereichten zur Konkurrenz angemeldeten 15 Themen für Klavier, an der Spitze das, als das beste auserwählte, des Vorsitzenden Herrn Musikdirektor Pasch und zum Schluss des musikalischen Theiles trug die Altistin Frau Groos-Weckwart 2 Lieder von Brahms vor. Sämmtliche Darbietungen erregten die volle Anerkennung und den lebhaften, ungetheilten Beifall der Anwesenden. — Nach diesen Leistungen hielt Herr Dr. Eugen Pick einen überaus fesselnden Vortrag: „Die Geistesarbeit beim künstlerischen Schaffen". (Fortsetzung). Redner erläutert — an der Hand der in seiner Einleitung gegebenen Erklärungen über die Lokalisirung der seelischen Prozesse — das Gebundensein der tieferen Prozesse des Denkens, sowie der Phantasie an Associations-centren, die ihrerseits durch umfangreiche Verbindung mit den Centren der anderen Triebe und der höheren seelischen Vorstellung eine Erklärung zulassen für die das künstlerische Schaffen auszeichnende Verknüpfung der Phantasie mit einem reichen Vorstellungs- und Gefühlsleben. — Zum Dank für den geistreichen Vortrag erhoben sich alle Anwesenden von den Sitzen. Zuletzt geschäftliche Mittheilungen über die Verwendung der eingesandten Themen, die im Hotel de Rome und Bechstein Saal zu veranstaltenden Konzerte und die künftige Erweiterung der Zirkulare. E. A. Veit.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

— Stuttgarter Tonkünstlerverein. Am 13. Nov. hielt der Tonkünstler-Verein seine musikalische Versammlung mit Damen erstmals im Viktoriahotel. Dabei wurden von den Vereinsmitgliedern Professor de Lange und den Herren Schapitz, Klein und Jähnig folgende Kammermusikwerke zu Gehör gebracht: Sonate für Pianoforte und Violoncello von Saint-Saëns, Sonate für Pianoforte und Alto von Vieuxtemps und Trio für Pianoforte, Violine und Violincello von Xaver Scharwenka. Ausserdem erfreute die als Gast anwesende Konzertsängerin Frl. Bischel aus Cannstatt die Anwesenden durch den Vortrag der neuesten Lieder von S. de Lange, der sich die prächtigen Texte dazu aus einer Gedichtsammlung von Prof. Lemcke gewählt hatte. Der Dichter war ebenfalls als Gast anwesend.

Meinungs-Austausch.

Herr Dens fordert mich in No. 19 und 20 d. Bl. auf, meine Ansichten über Besserung der herrschenden Verhältnisse im Musikunterricht auszusprechen.

Man kann den Müttern, Tanten, älteren Geschwistern und anderen Personen, die sich ein wenig Taschengeld verdienen wollen, nicht verbieten, in der Musik zu unterrichten. Dieser billige Musikunterricht wird verlangt einestheils, weil guter Musikunterricht theuer ist, andererseits, weil die Bedeutung eines guten Anfangsunterrichtes nicht gewürdigt wird. In solchen Fällen sind die Eltern aufzuklären, dass der Unterricht lieber einige Jahre später zu beginnen habe, dass aber inzwischen das Singen gepflegt werden möge. Vor allen Dingen ist aber auf den Unterschied des Unterrichts in einer Kunst, z. B. Zeichnen, Musik, mit dem im Lesen und Schreiben, — weniger schon im Rechnen — aufmerksam zu machen. Die Entwickelung der nothwendigsten Spielfähigkeit so zu leiten, dass ein gesunder Anschlag erzielt wird, der dem Klavier nicht schadet und sich späterhin weiter entwickeln lässt, ist doch nicht leicht. Es sind hier gleich von vornherein Prinzipien zu lehren, die für spätere Zeiten maassgebend sein sollen im Gegensatz zum Schreiben, wo z. B. die Lockerheit des Handgelenks und der Finger, welche die Gewandtheit und Schnelligkeit im Schreiben bedingt, beim Anfangsunterricht noch gar keine Rolle spielt, da es hier in erster Hinsicht darauf ankommt, die Form für jeden Buchstaben zu finden. Aber auch beim Notenlesen-Lehren handelt es sich doch um das Lehren gewisser Prinzipien, und gerade hier ist es ganz klar, dass dies nicht mit dem Buchstabenlehren verglichen werden kann. Wenn ein Kind vor der Zeit lernt, dass der Buchstabe mit einem Punkt „i" heisst, so schadet ihm dies nichts; denn es hat gleich von vornherein das kennen gelernt, was es sein ganzes Leben als einmal gefasste Anschauung mit sich umhertragen soll. Lernt es aber vor der Zeit, dass die Note im dritten Zwischenraum „c" heisst, sodass es also in dieser Anschauung Jahre lang befangen bleibt, so ist dieselbe später, sobald der richtige Unterricht beginnt, gar nicht auszurotten; deshalb sind Eltern und auch Schuldirektoren darauf hinzuweisen, dass das Notenlesen mit Namen zu unterlassen ist. Eine Note heisst doch nur so oder so, wenn sie in diesem oder jenem Verhältniss zum Schlüssel steht; da kommt es doch zunächst darauf an, dass ein Kind gleich das Prinzip lernt, nach welchem zu lesen ist und zwar, in welchem Intervallenverhältniss die Noten zu einander stehen und in welchen Bewegungen die einzelnen Stimmen schreiten. Wenn das Publikum — vor allem aber erst einmal der Lehrer selbst — über diese Verhältnisse klar ist, werden sie über das ganze Unterrichtswesen anders denken und lieber einen tüchtigen Lehrer nehmen, der im Stande ist, hier klare Anschauungen zu erwecken. Nun ist aber das Publikum auch aufzuklären über den Zweck des ganzen Musikunterrichts. Die meisten Menschen denken, dass man Klavier spielen lernen soll, um später in der Lage zu sein, in der Gesellschaft etwas vortragen zu können. Das ist ja sehr schön, aber deshalb Zeit und Geld opfern, ist doch verkehrt. Der Mensch soll in der Musik unterrichtet werden, weil er diese Sprache der Töne verstehen lernen, und Geist und Gemüth daran bilden soll. Der schlechte, oberflächliche Unterricht kann hierzu nicht beitragen; im Gegentheil, er wird nur schaden. In den ersten Jahren des Unterrichtes ist, wenn Talent vorhanden ist, ein Scheinerfolg zu beobachten. Die Kinder, welche guten Unterricht haben und ein Stück sorgfältig studiren müssen, haben nicht so viel vorzuspielen und beneiden Andere, die eine Menge der trivialsten Stücke, oberflächlich einstudirt, vorspielen können. In späteren Jahren kommt aber der Rückschlag. Der gründlich gebildete Dilettant entwickelt sich stetig und vielseitig, während der oberflächlich gebildete stehen bleibt und gar nicht ernstes Streben in der Kunst würdigen lernt. Einige der Letzteren kommen, oftmals wenn es zu spät ist, zur Selbsterkenntniss, andere dagegen nie und lassen sich von der Menge feiern. Zu einer solchen Rolle seine Kinder erziehen zu lassen, wird keinem gebildeten Elternpaar einfallen. Deshalb werden sie derartige Aufklärungen dankbar hinnehmen. Bis jetzt ist noch nichts für Aufklärung gethan und sehr zum Schaden der Lehrer, denn in Folge der bestehenden Verhältnisse geht ein grosser Prozentsatz von Schülern für den Musikunterricht verloren, und es ist ganz verkehrt, wenn man sagt, dass das talentlose seien. Die soziale Bedeutung dieser Verhältnisse ist nicht zu unterschätzen, denn das Geld, das für Musikunterricht gespart wird, wird nicht etwa durchweg für andere Geist und Gemüth bildende Zwecke umgesetzt, sondern entweder gar nicht oder für materielle Genüsse.

(Schluss.)

Antworten.

J. Sch. Kessenich. Besten Dank für Ihr gütiges Anerbieten. Die Besprechung der zweiten Auflage des Buches ist bereits im Druck.

L. H. W. S. Berlin u. Th. B. Budapest. Jetzt endlich ist mein neuer Führer durch die Klavierunterrichtsliteratur, der nur wohlfeile Musikstücke anführt, unter dem Haupttitel: „Der Fortschritt", im Verlage von Breitkopf & Härtel zum Preise von 1 Mk. erschienen.

P. Fl. Florenz. Nein, das ist nicht das richtige Werk. Dasjenige, worüber ich Ihnen schrieb, führt den Titel: Exercices quotidiens tirés des oeuvres de Chopin par I. Philipp, Paris bei I. Hamelle, früher Maho 22 Boulevard Malesherbes. — Ihr Brief enthielt keine Wohnungsangabe.

U. S. Dresden. Fragen Sie Ihren Verleger, ob er der amerikanischen Firma den Abdruck des Stückes gestattet hat. Wenn nicht, ist derselbe wohl nach neueren gesetzlichen Bestimmungen strafbar. — Da das Stück nur in der Zeitung erschienen ist, so ist natürlich kein Neudruck, in welchem der Fehler verbessert werden könnte, zu erwarten.

I. St. Graz. Fast alle die gerügten Mängel habe ich bemerkt, sie werden in einer neuen Auflage verschwinden. Besten Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

K. N. Oels. Ich habe den Apparat noch nicht genügend erprobt, um Ihnen zur Anschaffung rathen zu können. Bewährt er sich, dann erhalten Sie Nachricht.

A. L.-Sch. Budapest. Der Aufsatz ist eingetroffen und gelangt sobald als möglich zum Abdruck. Besten Dank.

F. Z. Tauberbischofsheim. Innerhalb neun Monaten hat der Verleger die Verpflichtung das Werk herauszubringen.

I. P. Komotau (Böhmen). Ich kenne die österreichischen Klavierfabrikate nicht, um Ihnen rathen zu können. Deutsche, dem Zwecke entsprechende Klaviere könnte ich Ihnen empfehlen, der Zoll vertheuert sie aber nicht unerheblich. Für ein Klavier zum Preise von 700 Mk. hätten Sie 125 Mk. Steuer zu zahlen. — Die Firma Breitkopf & Härtel hat eine Anzahl der von Ihnen genannten Werke der Klassiker für Klavier und Violine herausgegeben.

E. v. A. Columbia (Tenessee) Beitrag erhalten und mit Dank angenommen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 24. **Berlin, 15. Dezember 1897.** **XX. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Ein Wort für unsere alte Harmonielehre.

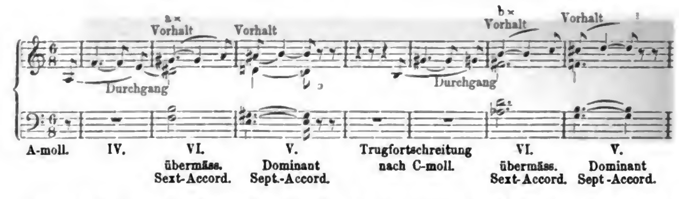
Von **Max Puttmann.**

(Schluss.)

Sich daran erinnernd, dass die „alte Theorie“ auch sogenannte „alterirte Akkorde“ kennt, fährt der Verfasser fort: „Wir kommen diesen Erscheinungen gegenüber nicht mehr mit dem einfachen Rezepte „das ist ein alterirter Akkord“ durch“ — (weshalb nicht?) — „wir müssen diesen Dingen schon einen Familiennamen geben.“ — (welchen?) — „Man hat vielfach bestritten, dass genannte Tonverbindungen wirkliche Akkorde seien. Sie sind wirkliche Akkorde, denn ändern wir bei a × die orthographische Schreibweise, so erhalten wir f-ces—es-as, eine Verbindung, die in Es-moll oder in Ges-dur zu finden ist.“ Accord heisst zunächst nichts weiter als Zusammenklang (von chorda, die Saite), also ist auch besagte Tonverbindung ein Akkord. Im engeren Sinne versteht man unter Akkord einen Zusammenklang, der aus einem terzenweisen Aufbau von Tönen besteht, oder doch auf einen solchen durch Versetzung der Töne untereinander zurückgeführt werden kann. Um nun zu beweisen, dass der betreffende Zusammenklang auch in diesem Sinne als Akkord anzusehen sei, weist Kistler ihm, die Lehre von den alterirten Akkorden ignorirend, seine Heimath durch enharmonische Verwechselungen in Ges-dur und Es-moll an. Also innerhalb eines klar und deutlich ausgesprochenen A-moll plötzlich ein Ges-dur- resp. Es-moll-Akkord!!

Hören wir, was Kistler über diesen Zusammenklang, weiter sagt. „Wir hätten es also mit einer für die musikalische Orthographie ausserordentlichen Feinheit zu thun, (?) wenn nicht die neue Theorie uns das Problem gelöst hätte;“ — (was für ein Problem?) die „alte Theorie“ hatte hier gar keins zu lösen“ — „denn nach der alten Anschauung hätten wir eine einfache Elision vor uns. (?) Der ganze Charakter der ersten drei Takte weist auf die Tonart A-moll hin.“ — (Nun ja, selbstverständlich!) — „Somit hat Wagner selbst schon die Frage praktisch gelöst.“ Es ist wirklich nicht verständlich, was für eine Frage Wagner hier gelöst haben soll; auch ist er doch nicht der erste gewesen der diesen Zusammenklang, diesen Akkord angewendet hat.

Nach einigen trefflichen Bemerkungen über die Beantwortung der kleinen Sexte zu Anfang des Themas durch die grosse Sexte, a-f durch h-gis, verlässt der Verfasser dieses interessante Beispiel, ohne dem Leser eine harmonische Analyse desselben gegeben zu haben, und ohne mitzutheilen, wie denn nun eigentlich der betreffende Zusammenklang zu bezeichnen ist. Die „alte Theorie“ analysirt die betreffende Stelle folgendermassen:



Der bei a × und b × entstandene Akkord ist also nichts weiter als ein auf der VI. Stufe der Moll-Tonart errichteter übermässiger Sext-Akkord mit der übermässigen None (vom Basston f aus gerechnet) als Vorhalt.

Im weiteren Verlaufe seiner „Musiktheoretischen Plaudereien“ kommt Cyrill Kistler denn auch näher auf den übermässigen Sext-Akkord und den übermässigen Quint-Sext-Akkord zu sprechen. Der letztere ist natürlich weiter nichts, als ein durch Hinzufügung der reinen Quinte vierstimmig gewordener übermässiger Sext-Akkord, grade wie der oben kennen gelernte, wegen der Quarte h genauer mit übermässiger Terz-Quart-Sext-Akkord oder übermässiger Quart-Sext-Akkord bezeichnet wird.

Die „alte Theorie“ stellt den übermässigen Sext-Akkord dar, als entstanden aus dem Sext-Akkord des Moll-Dreiklanges durch chromatischen Durchgang der Oberstimme, und bildet man ihn am häufigsten auf der kleinen Sexte der Tonart:

VI.

Einfacher und kürzer, und zu gleicher Zeit auch verständlicher, dürfte die Sache kaum darzustellen sein. Die Idee, die auch Lobe vertritt, den übermässigen Sext-Akkord vom Nonen-Akkord auf der II. Stufe der Molltonart abzuleiten, halte ich ebenfalls für viel zu umständlich:

a-moll. II. m. 9 erhöhter Terz.

Kistler sagt nun über den übermässigen Sext-Akkord Folgendes: „Der übermässige Sext-Akkord stammt vom doppelt verminderten Dreiklange der vierten (chromatisch erhöhten) Stufe in Moll.“ Bekanntlich beziehen sich die Namen der Akkorde auf die Intervalle ihrer äusseren Stimmen, und unterscheiden wir darnach grosse, kleine und verminderte Septimen-, grosse und kleine Nonen-Akkorde. Bei den Dreiklängen verändern wir zunächst die grosse Terz in eine kleine; die Bezeichnungen „übermässig“ und „vermindert“ beziehen sich aber auch hier nur auf das Intervall der Quinte. Der Dreiklang auf der 4. Stufe in Moll ist ein kleiner, und erhöhen wir dessen Grundton, so erhalten wir einen verminderten, aber keinen doppeltverminderten Dreiklang, denn die äusseren Stimmen bilden das Intervall

v. 5. v. 5. d-v. 5.

einer verminderten, aber nicht einer doppeltverminderten Quinte. An dieser Thatsache wird auch dadurch nichts geändert, dass Kistler dem übermässigen Sext-Akkord seine Heimath im erweiterten oder übergreifenden Mollsysteme anweist. Um nun den betreffenden Akkord von dem verminderten Dreiklang auf der 7. Stufe in Dur und Moll und auf der 2. Stufe in Moll zu unterscheiden, bleibt doch das Einfachste, ihn als verminderten Dreiklang mit verminderter Terz zu bezeichnen; mindestens dürfte diese Benennung logischer sein als die Kistler'sche.

Woher stammt nun aber der übermässige Quint-Sext-Accord? „Wir modernen Theoretiker“ leiten ihn „vom dreifach verminderten Septakkorde (!) ab, der auf dem obigen Dreiklange aufgebaut ist.“ Der Septimen-Akkord auf der 4. Stufe in Moll besteht aus einer kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, und aus dieser kleinen Septime erhalten wir nun nach Kistler durch Erhöhung des Grundtones um einen halben Ton eine dreifach verminderte Septime:

Die „alte Theorie“ erhält aber dadurch erst eine verminderte Septime, und nennt den betreffenden Akkord einen verminderten Septimen-Akkord mit verminderter Terz.

Ueber diese beiden Akkorde, den übermässigen Sext-Akkord und den übermässigen Quint-Sext-Akkord, äussert sich nun Kistler weiter. „Beide Akkorde hören sich nämlich nicht wie Drei- oder Vierklänge, — wir verstehen unter Vierklang den Dominant-Septimen-Akkord — sondern wie Sekund-Akkorde an, ersteres mit ausgelassener Sexte, nämlich: dis f a — hört sich an wie es f a — sobald diese Akkorde allein für sich erklingen.“ Was mag sich der Autor bei diesem Satz eigentlich gedacht haben? Also

obgleich der eine der beiden Akkorde aus Durchgänge „eine hochwichtige Disziplin“ …rmonielehre“ …dentlichsten …, dass wir …achlässigten … von einem …nderen Harmonielehren, und führt …n an. Das …ne Beispiel, …auf in den …abe, enthält …g, der sich …ht erklären

… bildet ge… auch die …ler Mollton… aber auch … bezeichnen …el hervor:

…sen mit der … wird den … bezeichnen, …iklang, mit …in Bezug auf … sagt: „Im …ese Tonver…n Akkorden“ …iss auch für …, denn als … ein jeder …en, und ist …t nur von …ren Meistern … gebraucht

…er Beziehung …h alles beim …n der Neuzeit … Klaviertechnik …hysische Kraft …erigkeiten des …rperlichen An…erursacht, für …n für die Ge…

… gemacht wor… welche einer…zu kürzen, die …pielers zu ver…



A-moll.

Der b
ist also ni
der Moll-T
Akkord r
Basston f
Im w
theoretisc
Kistler d
mässigen
Quint-Sext
ist natürl
Hinzufügu
gewordene
wie der
Quarte h
Quart-Sext
Sext-Akko
Die „al
Sext-Akko
Sext-Akk
chromatisc
und bildet

kleinen Se

Einfach
Zeit auch
kaum darz
Lobe vertri
vom None
Molltonart
viel zu um

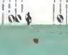
a-moll.

Kistler
Sext-Akkor
Sext-Akkor
derten Drei
erhöhten)
ziehen sich
Intervalle i
scheiden wi
minderte Se
Akkorde.
wir zunäch
die Bezeich
minde
auf

obgleich der eine der beiden Akkorde aus Durchgänge „eine hochwichtige Disziplin“

armonielehre“
iedentlichsten
zu, dass wir
nachlässigten
ch von einem
anderen Har-
en, und führt
dn an. Das
ene Beispiel,
Lauf in den
habe, enthält
ng, der sich
cht erklären

bildet ge-
e“ auch die
der Mollton-
n aber auch
d bezeichnen
iel hervor:

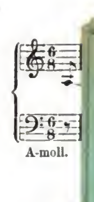


ssen mit der
te wird den
ig bezeichnen,
reiklang, mit
in Bezug auf
sagt: „Im
iese Tonver-
en Akkorden“
wiss auch für
n, denn als
n ein jeder
den, und ist
cht nur von
eren Meistern
ch gebraucht

sser Beziehung
ch alles beim
en der Neuzeit
Klaviertechnik
physische Kraft
ierigkeiten des
örperlichen An-
verursacht, für
gen für die Ge-

h gemacht wor-
, welche einer-
zu kürzen, die
rspielers zu ver-

b× Verhalt


A-moll.

Der b
ist also n
der Moll-T
Akkord r
Basston f
Im w
theoretisc
Kistler c
mässigen
Quint-Sex
ist natürl
Hinzufügu
gewordene
wie der
Quarte h
Quart-Sex
Sext-Akk
Die „a
Sext-Akk
Sext-Akk
chromatis
und bilde

kleinen S

Einfac
Zeit auch
kaum dar
Lobe vert
vom Non
Molltonart
viel zu u

a-moll.

Kistler
Sext-Akk
Sext-Akk
derten Dr
erhöhten)
ziehen sic
Intervalle
scheiden
minderte
Akkorde.
wir zunäc
die Bezei
mindert“
auf das I

obgleich der eine der beiden Akkorde aus drei, der andere aus 4 Tönen besteht, hören sie sich doch nicht wie Drei- und Vierklänge an! Nehmen wir nun einmal mit dem Autor an, dass man unter Vierklang den Dominant-Sept.-Akkord versteht, eine allerdings sonderbare Idee nur diesen als Vierklang bezeichnen zu wollen, so hören sich die betreffenden beiden Akkorde, da der Sekund-Akkord bekanntlich eine Umkehrung des Dominant-Septimen-Akkordes ist, doch wieder wie Drei- resp. Vierklänge an! „Sobald dis f a allein erklingt hört es sich an wie es f a." Alle Zusammenklänge, nicht nur der verminderte Dreiklang mit verminderter Terz, werden erst durch den Zusammenhang näher bestimmt, erst durch den Zusammenhang ergiebt es sich, ob wir einen übermässigen Sext-Akkord, als Grund-Akkord, oder die dritte Umkehrung eines Dominant-Septimen-Akkordes vor uns haben. Es ist ganz selbstverständlich, dass wir einen Zusammenklang, der aus einem ganzen und drei ganzen Tönen besteht, ausser Zusammenhang immer als Sekund-Akkord bezeichnen werden, denn der Dominant-Septimen-Akkord mit seinen Umkehrungen ist uns doch viel geläufiger, liegt unserem Gefühle doch viel näher als ein verminderter Dreiklang mit verminderter Terz.

Zu den zahlreichen gut gewählten Modulationsbeispielen in den „Musiktheoretischen Plaudereien" bemerkt Kistler, dass die Hauptmodulationsmittel „unserer neuen Theorie" die beiden Septimen-Akkorde der Tonarten sind, zwischen denen modulirt werden soll, und dass jene Modulationen am besten klingen, die gemeinschaftliche Töne mit dem Akkorde haben, von dem aus modulirt wird. Beides sagt aber nicht erst die „neue Theorie" sondern wir finden es auch in der „alten Harmonielehre."

Wieder ist es nicht erst die „moderne Musiktheorie" in der die chromatischen Durchgänge „eine hochwichtige Disziplin" bilden, und auch die „alte Harmonielehre" kennt Durchgänge der verschiedentlichsten Art. Auch giebt ja Kistler zu, dass wir schon bei den so sehr vernachlässigten „Alten" Figuren finden, die sich von einem harmonischen Tone zu einem anderen Harmonietone chromatisch fortbewegen, und führt ein Beispeil dieser Art von Haydn an. Das nachher von dem Autor gegebene Beispiel, wie man einen chromatischen Lauf in den Mittelstimmen zu harmonisiren habe, enthält gleichfalls keinen Zusammenklang, der sich nach der „alten Theorie" nicht erklären liesse.

Den übermässigen Dreiklang bildet gerade so wie die „neue Theorie" auch die „alte Lehre" auf der III. Stufe der Molltonleiter. Dass man ausserdem ihn aber auch sehr wohl als alterirten Akkord bezeichnen kann, geht aus folgendem Beispiel hervor:



Keiner auch nur einigermassen mit der musikalischen Theorie Vertraute wird den Akkord bei × als zu A-moll gehörig bezeichnen, sondern als Ober-Dominant-Dreiklang, mit erhöhter Quinte. Wenn Kistler in Bezug auf den übermässigen Dreiklang sagt: „Im Wagner'schen Sinne gehört diese Tonverbindung zu den charakterisirenden Akkorden" so spricht er für mich und gewiss auch für manchen Anderen in Räthseln, denn als charakterisirender Akkord kann ein jeder Zusammenklang gebraucht werden, und ist ein jeder Zusammenklang nicht nur von Wagner, sondern auch von anderen Meistern vor und nach ihm thatsächlich gebraucht worden.

Die Hand- und Fingergymnastik.

Von Frau **Anna Lukács-Schuk** in **Budapest.**

Der in No. 20 und 22 dieses Blattes erschienene, aus der Feder des Herrn med. Dr. Otto Thilo in Riga stammende, eben so interessante als lehrreiche Aufsatz über „Die Fingergymnastik" bestimmt mich meinen Vortrag, den ich am 14. September l. J., also etwa 4—6 Wochen früher, gelegentlich der Eröffnung meiner Klavierschule (in Budapest) einem Kreise hervorragender Sachverständiger über dieses Thema gehalten, in Nachfolgendem zur Veröffentlichung zu bringen:

Während auf allen Gebieten des Unterrichtswesens schon längst das Bestreben zu Tage getreten ist, dass der Unterricht mit den Grundsätzen der Hygiene und Physiologie in Einklang gebracht werde, ist im Musik-Unterrichtswesen, in dieser Beziehung bis jetzt nichts geschehen und noch alles beim Alten geblieben. Alle Musik-Pädagogen der Neuzeit sind einig darüber, dass die moderne Klaviertechnik von dem Spieler eine ganz besondere physische Kraft erfordert, um die technischen Schwierigkeiten des Klavierspieles bewältigen und die körperlichen Anstrengungen, welche das Spiel selbst verursacht, für die Dauer und ohne nachtheilige Folgen für die Gesundheit, ertragen zu können.

Und doch ist bisher kein Versuch gemacht worden, um wirksame Mittel zu schaffen, welche einerseits die Lehrdauer des Unterrichtes zu kürzen, die Uebungszeit des ausgebildeten Klavierspielers zu ver-

ringern, anderseits aber den gesundheitsschädlichen Folgen, welche durch das dauernde Klavierspiel eintreten, zu steuern vermögen.

Die bisher angewandte Klavier-Unterrichtsmethode kennt nichts als Skalen und Etuden. (Oho! *E.B.*) Viele Etuden für die Lernenden und noch mehr Scalen für den ausgebildeten Klavierspieler. Diese Methode ist langwierig, schwerfällig und entmuthigend, und nur solche Schüler, welche nebst sonstiger, günstiger Veranlagung, auch noch über entsprechende physiologische Kraft verfügen, vermögen sich dabei einen höhern Grad von Technik anzueignen.

Wie viele Personen, welche mit dem schärfsten Tonsinn, dem tiefsten musikalischen Verständnisse ausgestattet sind, können sich wegen Mangel an klaviertechnischer Begabung nur mühsam auf dem Niveau der Mittelmässigkeit erhalten. Es unterliegt gar keinem Zweifel, dass solche Personen, bei planmässiger Anordnung einer auf wissenschaftlicher Basis beruhenden Hand- und Fingergymnastik die höchste Stufe künstlerischer Fertigkeit erreicht hätten.

Die bisher übliche Methode erfordert selbst vom ausgebildeten Spieler ein tägliches, vielstündiges Ueben, um die bereits erworbene Fingergelenkigkeit zu erhalten. Es ist dies eine wahre Etuden-Plage, welche nicht selten die Gesundheit des Spielers untergräbt.

Wir besitzen wohl keine statistischen Daten darüber, wie viele der fleissigsten Oktaven-Spieler für kürzere oder längere Zeit, oder gar Zeit ihres Lebens invalid werden und das Klavierspielen unterbrechen müssen. Doch die Leiter von Musikschulen werden es bestätigen, dass die Zahl Derer weit grösser ist, als allgemein angenommen wird. Eben die talentirtesten und fleissigsten Schüler werden durch das anstrengende Etuden-Spiel oft vom Klavierkrampfe befallen oder es bildet sich bei ihnen nicht selten das sogenannte Ueberbein (Ganglion).

Eine rationell betriebene, systematische Hand- und Fingergymnastik, wie ich diese in meiner Klavierschule auch einführte, ist das wirksamste Mittel zur Verhütung und Heilung des Klavierkrampfes.

Durchdrungen von der Nothwendigkeit einer Reform des Klavier-Unterrichtes, habe ich mich entschlossen — wie ein geistreicher Musikkritiker auf mein Unterrichts-System treffend bemerkte — die Kunst durch die Wissenschaft zu fördern, indem ich den Klavier-Unterricht mit einer systematischen, auf anatomisches Studium der Hand basirenden Hand- und Fingergymnastik verbinde.

Während die Ausbildung der Hände und Finger bisher stets vermittelst der Tastatur des Klavieres, also mittelbar und nur unvollständig erfolgte, strebe ich dies durch ein planmässig fortschreitendes Turnen der Hände und Finger, in ganz selbständiger Weise an.

Ich trenne auf solche Weise jenen Theil des Unterrichtes, welcher auf die Ausbildung der Hände und Finger abzielt, von dem musikalischen Theile desselben.

Meine systematische Gymnastik verfolgt einen doppelten Zweck, indem sie einerseits den Händen und Fingern des Schülers in möglichst kurzer Zeit besondere Gelenkigkeit, Kraft und Ausdauer beim Spiele, Freiheit und Unabhängigkeit der durch sehnige Bänder mit einander verbundenen Finger und einen nuancirungsfähigen Anschlag sichert, die Unterrichtsdauer somit bei einer weit gründlichern und tüchtigern Leistung wesentlich kürzt. Hand- und Fingergymnastik andererseits aber die schädlichen Folgen, welche das stundenlange Ueben selbst verursacht, paralisirt (hygienische Gymnastik). Beide Arten der Gymnastik sind durchwegs natürliche Bewegungsformen, durch den Mechanismus und den Bau des menschlichen Körpers und seiner Gelenke begründet, und deutlich vorgezeichnet, und sie schliessen, was ich nachdrücklichst hervorheben muss, jede Ueberanstrengung und gewaltsame Zerrung der Muskel gänzlich aus.

Dem Wesen nach zerfällt die Musik-Gymnastik — ich darf sie wohl so nennen — in drei Theile und zwar in:

Handwurzelgelenks-Uebungen,
Mittelhand- und Fingerübungen,
Arm- und Schulterübungen.

Die Uebungen zur Ausbildung und Freimachung des Handgelenkes sind:

Die aufwärts und abwärts Beugung und Streckung, die seitliche Bewegung nach rechts und links und das Kreisen der Hand im Handwurzelgelenke aus den verschiedensten Handlagen. Ohne freies Handgelenk ist ein richtiges Spielen von Oktaven und Akkorden unmöglich, ja selbst ein geläufiges Skalenspiel ist ohne dasselbe undenkbar, daher ich diesen Uebungen hohen Werth beimesse.

Zur kräftigen Ausbildung der einzelnen Finger, zur Lockerung der sehnigen Bänder, welche das Funktioniren des einen Fingers mehr oder minder an das des Nachbarfingers binden, dienen die verschiedensten planmässig ausgeführten Beugungen und Streckungen der Finger in ihren einzelnen Gelenken, das Zusammenziehen und Auseinanderstrecken der Finger, die Seitenbewegungen und das Kreisen jedes einzelnen derselben in den verschiedensten Kombinationen.

Der Ausbildung des schwerfälligen Daumens wird hierbei ein besonderes Augenmerk zugewendet.

Die Arm- und Schulterübungen, das systematische aufwärts, abwärts und seitwärts Beugen, Strecken und Stossen der Arme sowie das Schulterheben und Senken bezwecken nicht nur die kräftige Ausbildung der Arm- und Schultermuskeln, welche beim Klavier- und Violinspiele gleichfalls in Mitleidenschaft gezogen werden, sondern sind bei methodischer Ausübung in hervorragender Weise geeignet, die schädlichen Folgen, die das lange währende Spielen verursacht, zu paralisiren, weshalb die letzten Uebungen stets nach dem Klavierspiel vorzunehmen sind.

Die vorgedachten Uebungen, etwa 40 an der Zahl, welche alle abwechselnd mit beiden Händen und jedem Finger einzeln auszuführen sind, habe ich gelegentlich meines Vortrages alle praktisch demonstrirt.

Sind die Hände und Finger durch tägliche, methodische Uebungen entsprechend gekräftigt worden,

was einen Zeitraum von ungefähr 3 Monaten erfordert, übergehe ich zum eigentlich wirksamern Theile der Fingergymnastik, den Uebungen mit Gewichten und Hilfsgeräthen.

Hierzu dient ein Eisenstift von entsprechender Länge der oben ringförmig eingebogen, unten schraubenförmig gebildet und mit einer Mutterschraube versehen ist. Diesen kleinen Apparat ergänzen noch in der Mitte durchlöcherte kleine Gewichte von je 5 Dekagramm Gewicht. Mit Hilfe der Mutterschraube kann eine beliebige Anzahl dieser Gewichte auf den Stift befestigt, und so die Schwere desselben entsprechend vermehrt und verringert werden; eine an den Ring des Stiftes angebrachte Schleife von einem Band, die dazu dient, diesen Apparat an den Finger zu befestigen, vervollständigen denselben.

Nun wird ein grosser Theil der oben geschilderten Freiübungen mit den zuvor beschriebenen Gewichten in der Weise ausgeführt, dass dabei mit 5 Dekagramm begonnen, und das Gewicht zu 8 bis 14 Tagen mit weitern 5 Dekagramm zunehmend, beschwert wird.

Ein von mir zu diesem Zwecke eigens kombinirter Apparat mit Druck- und Zugfedern aus englischem Draht, in verschiedenen Stärkegraden, ergänzt meine Hilfsgeräthschaften für die Hand- und Fingergymnastik, und kann ich wohl versichern, dass die Wirkung dieser planmässig durchgeführten Uebungen eine überraschend günstige ist.

Eine allgemeine Regel dafür, wie oft jede einzelne dieser gymnastischen Uebungen auszuführen ist, kann nicht aufgestellt werden, dies ist individuell verschieden.

Folgende Bedingungen müssen aber stets festgehalten werden.

Anfänger machen die Uebungen immer unter Aufsicht des Lehrers; vollkommen geübte Personen nehmen diese täglich unmittelbar vor dem Zubettegehen vor, damit die Hand die Nacht über ausruhe.

Man spiele nie unmittelbar vor und nach den gymnastischen Exerzitien Klavier, vermeide jedwede manuelle Arbeit, wie: das Schreiben, Nähen, Stricken u. s. w., kurz, man achte darauf, dass man stets nur mit vollständig ausgeruhten Händen übe, und diesen nachher auch die nöthigen Ruhepausen gönne.

Alle Bewegungen müssen ohne Hast und mit entsprechenden Ruhepausen, aber straff, mit kraftvoller Anspannung der Muskel und so vollkommen als möglich, stets abwechseind mit jeder Hand, ausgeführt werden, und die weniger gelenkige linke Hand, sowie die ungelenkigen (vierten und fünften) Finger vollführen die Uebungen öfter, um sie auf diese Weise auf die gleiche Stufe mit den übrigen zu bringen. Man lasse sich durch die etwaigen anfänglichen Schwierigkeiten und Empfindungen nie zu dem, besonders bei erwachsenen Personen vorherrschenden, falschen Glauben verleiten, als könne man die Bewegungen überhaupt nicht ausführen, sondern schreite getrost zur Wiederaufnahme und Fortsetzung derselben, wenn auch diese oder jene Uebung nicht gleich vollständig gelingt. Man hüte sich aber stets vor der Maxime: „Viel hilft viel", sondern schreite auch dann nur gradatim vorwärts, wenn die Uebungen leicht bewältigt werden.

Dass meine vorgeschlagene Unterrichtsmethode alle geschilderten Vortheile zur Ausbildung der Hände und Finger auch wirklich sichert, beweisen die Gutachten erster ärztlicher Autoritäten und Pädagogen, welche überdies reichliche Erfahrungen auf dem Gebiete des Musikwesens besitzen, so auch das lebhafte Interesse, welche der grosse Meister Liszt, dessen Schülerin zu sein ich das Glück hatte, für die Sache bekundete.

Die Vortheile der geschilderten Methode resumire ich somit kurz in Folgendem:

Möglichste Vereinfachung und Verringerung des Uebungsmaterials und dennoch rascher Fortschritt bei Aneignung der technischen Fertigkeit; Zeitersparniss und damit eine um so intensivere Pflege des rein musikalischen Theiles;

Freiheit des Handgelenkes, Unabhängigkeit und Elastizität der Finger, Kraft, Ausdauer und nuanzirungsfähiger Anschlag;

Schonung der Gesundheit und Verhütung und Heilung des Klavierkrampfes.

Indem ich Vorstehendes allen denkenden Musik-Pädagogen zur gefl. Kenntnissnahme empfehle, thue ich dies mit dem aufrichtigen Wunsche, dass meine vorgeschlagene Unterrichtsmethode in immer weitere Kreise dringen und dazu beitragen möge, die Musik-Pflege zu fördern.

Musikaufführungen.

Die Zeit vom 25. November ab gehörte den Instrumentalkünstlern, insbesondere den Pianisten. Diesmal wurde allerdings viel Vortreffliches geleistet, in erster Linie von **Edouard Risler**, der zwei selbständige Klavierabende im Saal Bechstein gab und als Solist in dem IV. Philharmonischen Konzert (unter Nikisch) am 29. November mitwirkte. Die Urtheile über den hochbegabten Elsässer Pianisten gehen bezüglich seiner Interpretation Beethoven'scher Werke, in diesem Falle des Es-dur-Konzertes, sehr auseinander. Das Eine steht aber unerschütterlich fest, dass er einer der grössten lebenden Techniker ist. Wer von ihm in seinen Einzelsoiréen Liszt'sche Kompositionen hat vortragen hören, der muss zu diesem Schlusse gelangen. Unvergesslich ist uns persönlich jener Abend (im Saal Bechstein) der vergangenen Saison, an dem er u. a. Liszt's Mephisto-Walzer spielte. Das war eine titanenhafte Leistung, wie sie nur wenige Pianisten vollbringen werden. Freilich scheint ihn seine Individualität ganz und gar auf die Moderne zu verweisen; doch ist Risler dadurch keineswegs

der klassischen Musik etwa entfremdet; er ist intelligent genug, um auch dieser Richtung bei weitem mehr, als das Durchschnittsmaass verlangt, gerecht zu werden. Es entsteht aber die ästhetisch und künstlerisch sehr schwer zu entscheidende Frage, ob nicht ein Künstler von so hervorragender Individualität wie Risler nicht einmal von der herkömmlichen Vortragsweise des erwähnten Es-dur-Konzertes von Beethoven abweichen dürfe. Wir hätten allerdings dies und jenes an seiner Wiedergabe auszusetzen; bald schäumte die Kraft über, bald verfiel Risler in die Empfindungssphäre Chopin's. Gewiss, dies ist a priori unsere Ansicht. Aber wir meinen, dass eben ein so genialer Künstler berechtigt ist, eine *eigene* Auffassung zu bekunden, vorausgesetzt, dass sie nicht absolut sinnlos ist. Und eine derartig grobe Verfehlung konnten wir in der Rislerschen Reproduktion nicht entdecken, und somit geben wir dem Künstler, was des Künstlers ist. Ohne allen Zweifel befand sich Risler indessen in seinem Element, als er die Variations symphoniques von César Franck, dem Komponisten der „Béatitudes“ spielte; denn er trug sie bis auf eine Erscheinung meisterhaft vor. Diese Erscheinung fanden wir öfter schon bei Risler. Wenn er, wie in dem vorliegenden Werke z. B. Harpeggien von oben nach unten zu spielen hat, dann pflegt er den ersten Ton so stark zu akzentuiren, dass die darauf folgenden Töne so gut wie unhörbar bleiben. Wozu schrieb sie dann aber der Komponist erst hin? Die „Variationen“ selbst sind eine eigenartige Mischung der Stilarten Chopin's und Saint-Saëns', sehr kühn in der Anlage, und zuerst ziemlich langweilig, da das eigentliche Thema durch eine lange Reihe von Reflexionen vorbereitet wird. Ehe es aber endlich erscheint, ist der Zuhörer bereits interesselos geworden. An Orchesterwerken bot das IV. Konzert noch Volkmann's gedankentiefe Ouverture zu „Heinrich III.“; Mendelssohn's „Italienische Symphonie“ mit ihrem leuchtenden Kolorit, deren erster Satz indessen mehr Ruhe vertragen hätte, sowie die XIV. Rhapsodie von Liszt (an Hans von Bülow), deren glänzende Instrumentirung und Interpretation das Publikum zu lautem Jubel hinriss.

An Risler anschliessend wollen wir gleich einen Pianisten nennen, der möglicherweise berufen ist, ihm Konkurrenz zu machen. Es ist **Wilhelm Kurz**, der am 9. Dezember im Saal Bechstein seine Visitenkarte abgab. Was wir von dem Prager Künstler hörten, war in der That höchst überraschend. Eine grandiose schier unfehlbare Technik und ein echt musikalisches Auffassungsvermögen — beides zeigte sich in Liszt's „Rhapsodie Espagnole“ und Schütt's geistreichem „Carnaval mignon“ op. 48 — stellen ihn sofort in die erste Reihe.

Sehr glücklich debütirte auch die Französin **Germaine Polack** im Saal Bechstein (7. Dezember). Wenn ihr auch Chopin's C-moll-Nokturne nicht ganz nach Wunsch gelang, so wusste sie doch bald durch den Vortrag einiger französischer Kompositionen namentlich mit ihrem reizvollen Anschlage, der im Forte bei dem ziemlich leeren Saale allerdings etwas scharf klang, Interesse zu erringen. Sie verfügt insbesondere über eine sehr gut ausgebildete Stakkato-Technik. Eine andere Dame **Wilhelmine Wanczek** (Singakademie am 27. November) ist noch nicht so weit, um einwandsfreie Leistungen zu bieten, verräth aber grosses Talent. Es scheint ihr an der nöthigen Kraft für Liszt'sche Bravouraufgaben zu fehlen. Unter anderem spielte sie ein neues Klavierkonzert ihres Lehrers A l b e r t E i b e n s c h ü t z zum ersten Male öffentlich. Leider dürfte der Liebe Müh' umsonst gewesen sein; denn Eibenschütz, ein an sich talentvoller Komponist, hat sich offenbar in gewisse moderne Ideen verrannt, die wir unmöglich anerkennen mögen. Seine Kompositionsweise gleicht dem undurchdringlichen Gestrüpp des Urwaldes; nirgends eine Oase mit klarem Wasser, an dem sich der ermattete Wanderer laben könnte. Da wo Eibenschütz so etwas wie eine Melodie, einen Lichtblick, hervorzaubern möchte, verdirbt er sich die ganze Wirkung durch die unaufhörlich wie ein Wasserfall rollende Modulation. Ein melodischer Gang, der nach aller Logik sich z. B. in E-dur präsentiren sollte, weicht schon nach zwei Akkorden nach B-moll, dann wieder D-dur, F-moll, H-dur u. s. w. ab. Eine solche „Melodie“ vermag keinerlei Befriedigung zu gewähren, und darum erntete die sonst sehr fleissige Arbeit nur einen Achtungserfolg. — Am 9. Dezember stellte sich der jugendliche Pianist **Walter Meyrowitz** in der Singakademie auch als Komponist vor. Der Pianist spielt korrekt und sauber, mit guter Technik, wie man dies für Konzertleistungen voraussetzen muss. Doch lässt sein Spiel kalt, da es ihm vorläufig noch an dem nöthigen Vortragsschliff gebricht. Der „Komponist“ Meyrowitz hat offenbar viel gelernt; sein Orchesterstück „Am Busento“ verräth ein hübsches Talent, das aber noch sehr der Klärung bedarf. Es fehlt dem jungen Autor an Formensinn; lauter aphoristisch aneinandergereihte Gebilde, um nicht Phrasen zu sagen, geben noch kein einheitliches Kunstwerk ab. Die Instrumentation ist gewandt und klingt gut. In allen Fällen begleitete das Philharmonische Orchester unter Rebicek sehr schön. — Ausser J o s e f H o f f m a n n, der noch zwei Mal konzertirte, sei der Pianisten E m i l K r o n k e und Professor H e i n r i c h S c h w a r z gedacht, die in den Konzerten der Gesangsmeister **Karl Scheidemantel** (Singakademie, 28. November) und **Eugen Gura** (ebenda, 5. Dezember) mitwirkten. Der erste Herr ist ein sehr tüchtiger Spieler; leider bekundet er bei der Auswahl seines Programms einen recht sonderbaren Geschmack. Stücke wie z. B. die „Valse fantastique“ von Hering, gehören nicht in ein ernstes Konzert. Mit demselben Rechte konnte Herr Kronke eine der vielen Bravour-Polkas von Wallace öffentlich vorspielen. Wir glaubten, jene Zeit sei heute endgültig vorüber. Herr Professor Schwarz ist ein ganz vorzüglicher Begleiter am Klavier; wer die Klavierparthien der grossen Löwe'schen Balladen kennt, wird wissen, was das zu bedeuten hat.

Die Violine war zwei Mal in ganz hervorragender Weise vertreten.

Ueber **Willy Burmester** (Philharmonie, 26. November) zu referiren, ist kaum nöthig; es sei nur

soviel bemerkt, dass endlich hier der wahre Künstler über den blossen Virtuosen den Sieg davongetragen hat. Wer kennt den Namen **Debroux**? Wohl kaum jemand in Deutschland, und doch zählt dieser Violinkünstler aus Paris, ein Herr, der die Blüthezeit der Jugend bereits hinter sich hat, zu den allerersten Meistern seines Instrumentes, wie das erste Konzert in der Singakademie am 10. Dezember darthat. Er spielte die Konzerte in D-moll (No. III) von Bruch, der sein Opus selbst dirigirte, sowie in H-moll von Saint-Saëns und das von Mendelssohn mit einem feurigen Schwunge und einer Technik im grossen Stile, dass einem ganz warm um's Herz werden musste. Man achte künftig auf Herrn Josef Debroux. Dasselbe gilt von dem fünfzehnjährigen Violoncellisten **Feldösy** (Singakademie, 4. Dezember), der in seiner Art vielleicht ein Phänomen ist. Tadellose Technik, geistige Auffassungsgabe und last not least ein wunderbar schöner grosser Ton prognostiziren dem jungen Ungarn eine grosse Zukunft. In gewisser Hinsicht steht auch dem jungen Engländer **Percy Such**, der sich am Abend vorher im selben Raume auf der Kniegeige produzirte, eine gute Zukunft bevor. Ein glänzender Techniker ist er bereits, nur seine Tonbildung ist etwas trocken; er wird auf dieselbe zu achten haben. Wenn wir nun noch den Löwe-Abend des jungen Herrn **Hermann Gura** (Saal Bechstein, 8. Dezember), der seinem berühmten Vater erfolgreich nachstrebt, erwähnen, so wäre damit die Liste der Einzel-Konzertisten erschöpft, und wir gedenken nur noch der zwei Quartett-Abende des **Böhmischen Streichquartetts** (Herren Hoffmann, Suk, Nedbal und Professor Wihan) und der **IV. Joachim-Quartett-Soirée**, sowie einer Wiener Quartett-Vereinigung **Fitzner**, die sämmtlich in der Singakademie mit grossem Erfolge konzertirten. Die vier böhmischen Herren bringen trotz ihrer glänzenden Leistungen keinen gefüllten Saal zusammen, wohl möglich, dass hier, was aber höchst verwerflich wäre, chauvinistische Dummheiten mit im Spiele sind. Die Kunst ist frei und verträgt keine Politik; denn ihr Charakter ist unverdorben und muss es ewig bleiben! Neu war uns das Wiener Quartett, das aber seine Sache sehr gut machte. U. A. führte es ein recht gehaltvolles Quatuor von Grädener mit sehr gutem Erfolge ein.

Der **Kgl. Domchor** (Professor Albert Becker) veranstaltete sein erstes Konzert am 2. Dezember in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnisskirche. Manche Chorgesänge klangen überwältigend schön und Herr Professor Dr. Reimann spielte die prächtige Konzertorgel mit ihrem einzig in Deutschland dastehenden Echowerke meisterhaft.

Der **Stern'sche Gesangverein** (seit 1890 von Professor Gernsheim sehr verständig geleitet) blickte an diesem Tage auf seine vor 50 Jahren erfolgte Gründung zurück und feierte das grosse Fest durch eine wohlgelungene Konzertaufführung in der Philharmonie, an der sich auch Professor Dr. Joachim betheiligte. An grösseren Werken führte der Verein auf: Das Gloria aus der Missa solemnis von Beethoven, Gernsheim's „Agrippina“ (1886 zum ersten Mal), Bruch's „Schön-Ellen“, eine frische sympathische Arbeit, und aus Schumann's Faust den III. Theil.

Dr. Paul Ertel.

* * *

Am 7. Dezember gab Herr **Georg Bloch** im Saale der Königlichen Hochschule mit seinem Gesangvereine ein Konzert zum Besten der Unterstützungskasse des hiesigen Musik-Lehrer und Lehrerinnen-Vereins. In einer Reihe von a capella-Gesängen bewies der Chor seine vorzügliche Schulung in der sicheren Intonation und rhythmischen Präzision, in der feinen, lebendigen Nüanzirung und schönen ausgeglichenen Klangwirkung. Neu war ein Werk von E. Kremser: „Balkanbilder“ für Soli, Chor und Begleitung, ein Cyklus lose aneinander gereihter Chöre von Solis unterbrochen, das durch seine frischen, theilweise auf bulgarischen Volksweisen komponirten Chöre fesselnd wirkte. Unterstützt war das Konzert durch Solo-Gesänge der Sopranistin Fräulein Westa und des Baritonisten Herrn Ziegelroth; Herr Paul Geyer begleitete am Flügel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Dr. Josef Joachim erhielt den Kgl. Bayrischen Maximilians-Orden für Kunst, eine Auszeichnung die nur selten und dann nur den hervorragendsten Vertretern der Kunst verliehen wird.

— Der Komponist Verdi erhielt den Ital. Annunziaten-Orden. Der Orden verleiht nach dem Statut den Titel eines „Vetters des Königs“ und bedeutet eine sehr hohe Auszeichnung.

— Der erste grosse Preis für Klaviere wurde auf der südamerikanischen Ausstellung in Guatemala der Hofpianofortefabrik von C. Bechstein in Berlin zugesprochen.

— Die Instrumente der Firma: Julius Blüthner in Leipzig erhielten auf der „Central American Exhibition“ in Guatemala den grossen Preis.

— Die Gesellschaft Deutsche Tonkunst erlässt ihr viertes Preisausschreiben betreffend eine Komposition für das Mason- und Hamlin-Harmonium. Für diese Konkurrenz hat ein Mitglied dieser Gesellschaft, Herr Paul Koeppen, zwei Preise ausgesetzt. Der erste Preis beträgt 100, der zweite 50 Mk. Das Preisrichter-Kollegium besteht aus den Herren E. E. Taubert, Rich. Eichberg und Paul Hassenstein. Die Einsendung der Arbeiten muss bis spätestens 1. Februar 1898 erfolgt sein und zwar an das Gesellschaftsbureau Nollendorfstr. 18 III, von wo aus auch die näheren Bedingungen zu beziehen sind.

— Musikfahrräder sind wohl das Neueste auf dem Gebiete des Velosportes. Eine Hamburger Firma führte sie unlängst im dortigen Zoologischen Garten vor. Auf dem freien Platz vor dem Musikpavillion

fuhren zwei Angestellte der Fabrik auf den mit Musikwerken versehenen Rädern. Die Werke funktionierten genau, und es war interessant, zu beobachten, wie die Fahrer, durch den Takt der Musik gewissermassen zur Innehaltung eines gleichmässigen, nicht gesundheitsschädlichen Tempos veranlasst wurden, da bei schnellerem Fahren, als mit der gewöhnlichen Tourengeschwindigkeit von 15 km. per Stunde, die Töne der Musik disharmonirten. Diese Musikwerke unterstützen mithin die Warnungen der Aerzte vor zu schnellem Fahren. Das Musikwerk hat etwa 25 cm. im Durchmesser und 10 cm. in der Tiefe, ist an der Lenkstange angebracht und wird durch eine Transmission vom Vorderrade aus in Bewegung gesetzt. Ein Hebel dient zum An- und Abstellen. Oben auf dem Apparat befindet sich ein Cyklometer, dessen Kilometerzahlen der Fahrer bequem vom Sattel aus ablesen kann.

— Das Grab Felix Mendelssohn-Bartholdy's auf dem alten Dreifaltigkeits-Kirchhof am Blücherplatz in Berlin war am 50. Todestage des Meisters (4. Nov.) der Wallfahrtsort vieler Musiker und Musikfreunde Seitens der Mendelssohn'schen Familie und zahlreicher Verehrer des grossen Tondichters war das Grab mit Blumen und Kränzen geschmückt worden. Kranzspenden wurden auch von Berliner und auswärtigen musikalischen Vereinen niedergelegt. Ein mächtiger Lorbeerkranz mit schwarz- und orangefarbenen Atlasschleifen, auf dem die Worte „Oratorio Society of Baltimore" zu lesen waren, hing als zuerst eingetroffener über dem einfachen Marmorkreuz. In dem von einem gusseisernen Gitter umfassten Erbbegräbniss ruht links von Mendelssohn dessen Lieblingsschwester Fanny und deren Gatte, der Hofmaler Prof. W. Hensel.

— August Enna's einactiges musikalisches Märchen „Das Mädchen mit den Zündhölzern" hat im Casino zu Kopenhagen trotz mangelhafter Aufführung einen starken Erfolg errungen. Andersen's Märchen ist hier in schönen Versen zu ergreifendem Ausdrucke gekommen. Frierend, in zerlumptem Kleidchen kommt die kleine Marie am Weihnachtsabend an der Kirche vorbei. Sie hat den ganzen Tag nicht ein Bündel Zündhölzchen verkauft, böse Buben haben ihr die Schuhe weggenommen. Sie setzt sich halberstarrt an der Kirchenthür nieder und zündet, um sich zu erwärmen, ein Zündhölzchen an. Im Fieber sieht sie eine prächtige warme Stube, in der eine vornehme Dame ihrem kleinen Knaben ein Kinderliedchen vorsingt. Mit dem Erlöschen des Zündhölzchens verschwindet das Bild. Ein zweites Hölzchen zaubert ihr einen herrlichen Christbaum mit Kinderjubel vor, das dritte ihre todte Mutter, die im weissen Kleid sie holen kommt. Frühe Kirchgänger finden die kleine Marie erstarrt im Schnee. Mit einem Weihnachtslied „Friede auf Erden" schliesst die Oper. Besonders gerühmt werden die Lieder und die Instrumentation.

— Die Firma Schiedmayer & Söhne in Stuttgart sandte uns ihren neuesten illustrirten Katalog zu, der das spezielle Interesse erregt durch ein Facsimile der Buchung Joh. Dav. Schiedmayer's des Begründers der Firma, welches über den Verkauf seines ersten Instrumentes im Jahre 1781 berichtet. Der Katalog bringt ferner die Portraits der verstorbenen früheren Leiter der Firma Schiedmayer, einen kurzen Rückblick über die Entwicklung der Firma und über ihren jetzigen Betrieb. Eine Reihe von Abbildungen der Fabrik- und Verkaufsräume und Muster der Pianino und Flügel vervollständigen den Katalog.

Cassel. Der Leiter des lutherischen Kirchenchors, Herr Spengler, erhielt den Titel: Königlicher Musikdirektor.

Jassy. Bei Gelegenheit der Jassyer Festlichkeiten beehrte I. M. die Königin das Konservatorium mit einem Besuche der über eine Stunde dauerte. Der verdienstvolle Direktor der Anstalt, Herr Caudella, hatte eine musikalische Produktion vorbereitet und begrüsste Ihre Majestät mit einer herzlichen Ansprache, worin er betonte, dass mit diesem Tage für das Konservatorium eine neue Epoche beginne, und dass die hohe Auszeichnung alle zu neuem Streben aneifern werde. I. M. die Königin zeigte sich auf's höchste befriedigt von dem Empfange und von allem, was sie gehört, und dankte wiederholt für die schönen Darbietungen.

Paris 29. Nov. In den gestrigen Konzerten spielte neue deutsche Musik eine Rolle. Das Lamoureux-sche Orchester, das in Abwesenheit von Lamoureux genossenschaftlich weiterwirkt, führte zum ersten Mal die Einleitung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" auf, und das von den Hörnern vorgetragene hübsche Kinderlied gefiel auch hier recht gut, wenn das Vorspiel auch nicht gerade Begeisterung erweckte. Bei Colonne dirigirte Richard Strauss seine Tondichtungen „Tod und Verklärung" und „Tyll Eulenspiegel" und seine Gemahlin sang sieben seiner Lieder. Das Publikum erwies sich für den jungen Münchener Tonsetzer sehr empfänglich und nahm seine Arbeiten glänzend auf. Die Kritik freilich ist um so zurückhaltender und verschweigt nicht, dass sie den Ueberschwang, mit dem Richard Strauss in Deutschland gepriesen wird, sehr übertrieben findet.

Paris, 29. November. Die Komische Oper führte Sonnabend Abend zum ersten Male die neue Oper in fünf Aufzügen „Sappho" auf, die Massenet zu einem aus Alphons Daudets gleichnamigen berühmten Roman gezogenen Buche geschrieben hat. Massenet hat grosse Bewunderer, im Auslande allerdings mehr als in Frankreich selbst, und unbarmherzige Tadler. Der unbefangene Beurtheiler, der weder zu jenen noch zu diesen gehört, muss feststellen, dass Massenet keine sehr eigenartige und ausgeprägte musikalische Persönlichkeit ist, sondern zur ziemlich zahlreichen Gattung der geschickten und darum erfolgreichen Nachempfinder gerechnet werden muss. Seine Entwickelung spiegelt die Wandlungen im musikalischen Zeitgeschmack getreulich wieder. Massenet hat in jedem Abschnitt seines künstlerischen Schaffens das gemacht, was gerade Mode war und Erfolg bei der Menge versprach. Er fing als Schüler — und man kann ruhig sagen: Nachahmer — Gounods an, stürzte sich dann mit dem Eifer eines Neubekehrten in die Wagner'sche Richtung und arbeitet jetzt nach der

Formel der jung-italienischen Schule, die ihren Siegeszug über die Bühnen beider Welten hält. Man weiss, worin diese Formel besteht: eine zeitgenössische Handlung; heftige, realistisch ausgedrückte Leidenschaften; reich bewegte Chöre; ein sinfonisches Zwischenspiel zwischen einzelnen Aufzügen, im übrigen aber Zurückdrängung des Orchesters in den Hintergrund; zahlreiche, möglichst sangliche Themen, doch ohne Entwickelung; häufige Verwendung von Volksweisen, und im ganzen ein gewöhnlicher, ja gemeiner Ton ohne höheren Aufschwung, ohne Adel, ohne Grösse. Was hier allgemein von den Opern eines Mascagni, Leoncavallo, Puccini u. s. w. gesagt ist, das kennzeichnet auch das neueste Werk von Massenet. „Sappho" steht musikalisch entschieden hinter „Werther" zurück. Die Partitur ist nichts als eine lose Folge kleiner Arietten, von denen die besten eben nur gefällig, alle anderen aber betrübend billig und banal sind, geradezu bis zur Beschaffenheit der Tingeltangellieder. Das Orchester dient im allgemeinen nur dazu, den Gesang zu begleiten und zu unterstützen, und tritt aus dieser untergeordneten Rolle selten hervor, um sich mit einiger Selbständigkeit in der eigenen Würde zu bewegen. Ein Maskenfest beim Maler Carudal (im ersten Aufzug) und die Kurzweil der Künstler in der Sommerwirthschaft zu Ville d'Avray (dritter Aufzug) sind mit einer lärmenden Vulgarität behandelt, die wirklich betrübt. Man kommt aus den Gassenhauern und der Ringelspielmusik nicht heraus. Nur in der Rolle von Fanny-Sappho nimmt Massenet einen Anlauf zu musikalischer Charakteristik; die übrigen Personen des Stückes zeigen in ihrer flauen Gleichmässigkeit keine individuelle Physiognomie. Kaum dass der Tondichter ihnen einige gleichgiltige Leitmotive aufgeklebt hat, um sie wenigstens äusserlich ein klein wenig von einander zu unterscheiden. Dass alles glatt und sauber gearbeitet ist, versteht sich bei einem alten, bewährten Praktiker wie Massenet von selbst. Aber die gewandte Mache wird nur ein sehr unmusikalisches Publikum über die innere Leere dieses Werkes hinwegtäuschen.

Stuttgart, 1. Dezemb. Gestern, am siebenundsechzigsten Geburtstage Anton Rubinsteins, ist hier das der Erinnerung an den grossen Tonkünstler geweihte Denkmal enthüllt worden. Rubinstein wohnte in den fünfziger Jahren in Stuttgart, kehrte sehr gern hierher zurück und gab noch kurz vor seinem Tode dem Interesse, das er der württembergischen Hauptstadt allezeit entgegenbrachte, dadurch Ausdruck, dass er an dem grossen Musikfeste im Jahre 1894 nicht nur als ausübender Künstler theilnahm, sondern auch sein Chorwerk „Christus" zur Aufführung überliess. Der unter dem Protektorate des Königs von Württemberg und unter dem Präsidium des hier wohnenden Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar (eines Oheims des Königs) stehende „Verein zur Förderung der Kunst," der sich u. a. auch die regelmässige Veranstaltung der Stuttgarter Musikfeste zur Aufgabe gemacht hat, beschloss nun, in dankbarer Verehrung dem heimgegangenen Meister ein schlichtes und doch würdiges Denkmal zu stiften. Der hier lebende Bildhauer Eduard Bausch wurde mit der Anfertigung des lebensgrossen Medaillonporträts betraut, und mit Hilfe ungezählter Vorlagen an Photographien, Stichen und Gemälden, und nach den Rathschlägen von solchen, die Rubinstein näher kannten, gelang es dem Künstler, die charakteristischen Züge, den scharf geschnittenen Kopf mit dem seltsam geformten Munde in ein sprechend ähnliches Porträt zu bannen. In der hiesigen Erzgiesserei von Paul Stotz erfolgte der tadellos gelungene Bronzeguss der mächtigen Tafel, die das vom Lorbeer umgebene Profilbild des Meisters zeigt, und die Unterschrift trägt: „Anton Rubinstein wohnte hier im Jahre 1856." Am Hause Augustastr. 1 wurde das Denkzeichen angebracht und gestern enthüllt. Für weitere Kreise war die am Abend im grossen Saale des Königsbaues veranstaltete Rubinsteinfeier bestimmt, an der sich die ersten Künstler der königl. Hofoper sowie die königl. Hofkapelle betheiligten. Der mehr als 300 Personen fassende Saal war fast vollständig gefüllt. Der Ouverture triomphale folgte ein vom Dramaturgen des königl. Hoftheaters, Prof. Dr. Gerstmann, verfasster Prolog, und ihm schlossen sich Orchesterwerke, Lieder, ein Fragment aus der Oper „Der Dämon" und das Klavierkonzert No. II (D-moll) an, so dass dieses Konzert im kleinen Rahmen ein Abbild der gesammten schöpferischen Wirksamkeit des grossen Meisters gab. Neben der Hofpianistin Johanna Klinkerfuss zeichneten sich in den einzelnen Programmnummern die Damen Hieser und Wiborg und die Herren Sommer und Rothmühl von der hiesigen Hofoper ganz hervorragend aus.

(Voss. Ztg.)

Bücher und Musikalien.

Musikalische Jugendpost. Jahrg. 1897. Stuttgart, Carl Grüninger. Pr. eleg. geb. Mk. 6,50.

Dieses höchst geschmackvoll ausgestattete Werk bietet Anregung, Belehrung und Unterhaltung der mannigfaltigsten Art. Es enthält spannende Erzählungen, Gedichte, Musikerbiographien, Märchen, Anekdoten u. a., alles dem jugendlichen Empfindungs- und Auffassungsvermögen angepasst, ist geschmückt mit zahlreichen, gut ausgeführten Bildern und bringt ausserdem eine Anzahl hübscher Klavier-, Gesang- und Violinstücke. Das Buch ist, wie kein anderes für die musikalische Jugend, geeignet, Lust und Liebe für die Musik zu wecken und zu fördern und demzufolge als Festgeschenk auf's wärmste zu empfehlen.

E. B.

August Reinhard: Weihnachts-Album für Harmonium (oder Klavier) mit Text. Carl Simon, Berlin.

Die Sammlung enthält 40 für die Advents-, Weihnachts- und Sylvesterzeit passende Gesänge,

die so arrangirt sind, dass sie auch ohne Gesang benutzt werden können. Die einfache, aber angemessene und gewählte, sich überall der Textesstimmung anschmiegende Harmonisirung der Lieder ist rühmend hervorzuheben, sie verleiht dem Werk einen hervorragenden Werth. Wir machen noch besonders auf die grosse Auswahl reizender Weihnachts Kinderlieder darin aufmerksam, unter denen sich manche befinden, die nicht allgemein bekannt sind.

Hugo Reinhold: op. 54, Acrostichon. Vier kleine poetische Tonstücke.

Giuseppe Martucci: op. 76, Trois morceaux.

Joseph Lamberg: op. 19, Quatre morceaux.

Die erstgenannten Stückchen werden ihrem Titel gerecht. Es sind in der That poetische Tonbildchen, die als „Erotik", „Lied", „Legende" und „Arabeske" bezeichnet sind. Ihr Rahmen ist nur klein, auch technische Schwierigkeiten bergen sie nicht, dafür sind sie durch einschmeichelnde Melodik, feine Harmonisirung und einen schmiegsamen Klaviersatz gekennzeichnet. Wir können sie mit einer warmen Empfehlung in die Welt wandern lassen. — Das Bestreben, etwas Gutes zu liefern, spricht auch aus Martucci's Stücken: „Novellette", „Nocturne" und „Scherzo", aber es fehlt ihnen an prägnanten Themen und flüssigem Satz, vieles klingt gesucht und gequält darin. — Gefälliger und musikalisch abgerundeter sind wieder die Stücke von Lambert: „Valse", „Chant sans paroles", „Menuetto" und „Romanze"; die Themen sind flott und lebendig, die Schreibweise fliessend; die Stücke sind zu Vortragszwecken für Schüler der Mittelstufen gut zu verwerthen.

Anregung und Unterhaltung.

Trinkspruch auf die Gäste,

gelegentlich der 50jährigen Jubelfeier des Stern'schen Gesangvereins ausgebracht

von Ludwig Bing.

Verehrte Anwesende!

Der Gast war zu allen Zeiten eine sehr angesehene Persönlichkeit. Schon im grauen Alterthum war die Gastfreundschaft die erste aller Menschenpflichten, das erste aller Menschenrechte. Wer sich bei den Alten an den Heerd setzte, hatte damit das Anrecht auf Quartier und gute Verpflegung erworben, ja die Alten bewirtheten sogar ihre Feinde, bevor sie sie umbrachten. So führt uns unser grosser Musikdramendichter in seiner Walküre ein Beispiel der edelsten Gastfreundschaft vor, indem er Hunding seinen um Rast flehenden Gast Siegmund für den folgenden Tag „Zum Kampf auf Leben und Tod" fordern lässt, ihn aber vorher zu Meth und Bärenschinken einlädt und ihm für die Nacht ein Logis in seinem Hôtel „Zum zerschlagenen Speer" einräumt. Dieser Hunding war überhaupt ein Gemüthsmensch, der uns modernen Germanen in seiner schlichten Weise das Gefühl für Gastfreundschaft vererbt hat.

In jedem deutschen Hause ist Festtag, wenn man Gäste bei sich sieht und bei jedem schönen Fest gilt die Devise: „Gäste Willkommen!"

Es ist mir daher eine angenehme Pflicht, im Namen des Stern'schen Gesangvereins unsere lieben Gäste zu begrüssen und ihnen für ihr Erscheinen und ihre Theilnahme an unserm Erinnerungsfest zu danken. Ich freue mich sagen zu können, gross ist unserer Gäste Zahl, aber noch grösser ist unsere Freude, Sie Alle bei uns zu sehen.

Wer zählt die illustren Namen,
Die gastlich hier zusammen kamen.
Wer wandelt an der Musen Hand,
Wer je sich zur Musik bekannt,
Sie kehrten alle bei uns ein,
Zu feiern mit das Jubelfest,
Das blühet dem Gesangverein.
Soll ich sie all mit Namen nennen,
Die unserm Streben leihen Gunst,
Die sich gleich uns voll Lust bekennen
Zur edlen Deutschen Sangeskunst?
Es geht nicht an Ihr lieben Freunde,
Zu gross ist unserer Gäste Zahl,
Und Toaste von zu grosser Länge
Bereiten auch den Gästen Qual.
Drum lassen Sie sich alle sagen,
Sie sind uns alle lieb und werth,
Dass Ihre Herzen all' uns schlagen,
Drob der Verein ist hochgeehrt,
Dass Theil Sie nehmen an den Freuden,
Die uns nach langem Streben blüh'n,
Das macht uns, sind wir auch bescheiden,
Zu neuen Thaten hoffnungskühn.

Trotzdem aber kann ich es mir nicht nehmen lassen, mich doch ein klein wenig ins Detail zu ergehen und einer kleinen Zahl unserer Gäste einen besonderen Willkommensgruss zuzurufen:

Und wenn ich dann so um mich sehe,
Blick ich zur Deutschen Nachtigall.
Uns wird so wohl in Deiner Nähe,
Erhebst Du Deiner Stimmen Schall,
O mögen Selma, Deine Lieder
Noch schallen oft so hehr und rein,
Dass Sangesschwestern, Sangesbrüder,
An Deiner Kunst sich hoch erfreu'n.

Und lass' den Blick ich weiter wandern,
So macht er schnelle wieder Halt.
Gott grüss' Dich Hoffmann, der besungen
Das schöne Fräulein in dem Wald.
Mit Dankbarkeit wir's froh begrüssen,
Dass bei dem Fest man Dich erschaut,
Wir haben uns an Deinen Tönen,
Schon oftmals im Verein erbaut.

Und Dich geliebter Freund Holländer
Begrüss' ich bei dem Feste gern.
Genau wie wir, so Du auch führest,
In Deinem Wappen einen Stern.

Und blick' ich weiter, meinem Auge
Sich abermals ein Künstler zeigt,
Dem sind die edlen holden Musen
Gar zugethan und wohlgeneigt.
Professor Herrmann sei willkommen.
Cheruskergleich bist Du voll Kraft,
Cheruskergleich bist Du voll Eifer,
Dein Geist stets unermüdlich schafft.
Du liegst nicht wie die alten Deutschen
Behaglich auf der Bärenhaut,
Was Du im Fluge weisst zu schaffen,
Das, Freunde, Ihr noch heut erschaut.

Und jetzo sag ich voller Schmerzen,
Ich sehe Einen, der nicht da.
Wie lang schon ruht er an dem Herzen,
Der edlen Göttin Musika.
Für ihn leih' Pegasus mir Schwingen,
Schenk' mir der schönsten Worte Zier,
Dass ich recht würdig kann besingen,
Der Tonkunst edles Hochpanier.
Heil Nestor Dir, Heil Geigerkönig,
Ruf ich mit hocherhob'ner Stimm',
Dir sind sie alle unterthänig,
Dem grossen Meister Joachim.
Im weiten Reich der Harmonien
Lässt Du in klassisch hehrer Schöne
Die weltbekannten Zaubertöne
Zum Ohre hin des Hörers ziehn.
Und Deine Kunst, sie kommt Dir aus dem Herzen,
Es wogt in Deinem Innern tief die Gluth,
So wie die Perle, die die Krone schmücket,
Dereinst im tiefen Meeresschooss geruht,
Und wahrlich Perlen gleichen Deine Töne,
So farbenglitzernd, schillernd, reich und rein,
Als der Erinnerung Pfand auf ewig unvergänglich
Dankend die Welt fasst diese Perlen ein.
So mögest Du noch lange schalten
Im Reich der Töne hoch und kühn,
O bleib' der Kunst noch lang erhalten,
Ihr echter, wahrer Paladin.

Und nun Ihr Sangesschwestern, Brüder,
Erhebt weinfunkelnd den Pokal.
Lasst Euren Cantus mächtig steigen,
Und brausen hin durch diesen Saal.
Für sie lasst Jubeltöne schallen,
Die an dem Feste nahmen Theil.
Hurrah, Hurrah, Hurrah Ihr Gäste,
Wir rufen zu Euch Gruss und Heil.

Vereine.

Hamburger Tonkünstler-Verein.

Am Sonnabend, 20. November, erschien auf diesseitige Einladung Herr Gustav Lazarus aus Berlin und stellte sich als talentvoller Komponist und Klavier-Virtuose vor. In Gemeinschaft mit Herrn Konzertmeister Ottocar Kopecky (Geige) und M. Eisenberg (Violoncell) spielte er ein höchst ansprechendes, 4sätziges Trio in E moll und ausserdem allein: Schubert's Impromptu in C dur, die G moll Rhapsodie von Brahms, eine Barcarole eigner Komposition und eine ungemein schwierige Konzert-Etude von Moszkowsky. Die hiesige Sängerin Frl. Heilbut erfreute durch den Vortrag dreier stimmungsvoller Lieder „Schlafliedchen“, „Meer-Idyll“, „Frühlings-Idyll“, Kompositionen des Herrn Lazarus — Der Gast wurde für seine Vorträge und Kompositionen mit reichstem Beifalle belohnt. — Ein grosser ausgezeichneter Bechstein-Konzert-Flügel war von Herrn Dr. J. W. Bertels zur Verfügung gestellt worden.

Meinungs-Austausch.

(Schluss.)

Aufklärung der Musiklehrer thut nun eben so Noth. Der Mangel an Interesse für ihr Spezialfach ist das grösste Hinderniss. So lange nicht Methoden allgemein eingeführt werden, die es selbst dem Neuling im Unterrichten ermöglichen, wenigstens im Notenlesen eine höheren Anforderungen entsprechende Grundlage zu geben, ist keine Besserung möglich. Dass die in Klavierschulen und sonstigen Lehrbüchern angegebenen Notenlesemethoden (Notenlese-Lehrmethoden hat es bis jetzt überhaupt noch nicht gegeben) nur zum mechanischen Auswendiglernen einzelner Tonreihen geführt haben nach dem Muster des Buchstabenlehrens, dürfte feststehen. Selbst der erfahrenste Lehrer muss seine ganze Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit zusammennehmen, wenn er nach den darin aufgestellten Prinzipien — Spielenlassen von vornherein unter Vorstellung von mit Buchstaben benannten Noten — nichts vergessen will. Wie mühelos lässt sich die Grundlage der Lesefertigkeit und musikalischen Bildung legen, wenn man den Anfänger ohne Notenkenntniss innerhalb fünf Tönen mit zwei Händen (zwei Stimmen) spielen lässt und die Noten erst dann mit Namen lehrt, sobald der Schüler im Stande ist, die Entfernungen anzugeben (Benennung der Noten mit Zahlen), in welcher eine Note von den 𝄢- und 𝄞-Schlüsseln oder den als Schlüssel anzunehmenden Noten steht (Mittel - C, tiefes C, hohes C). Auf die Spielart kommt es hierbei gar nicht an. Man kann mit „losen“ Fingern (Breslaur'sche Methode) oder aus „schwebender Lage“ spielen lassen. Das Charakteristische des Kindes — auch vieler Erwachsener — ist doch, dass sie sich nicht von einmal gefassten Anschauungen losreissen können. Bei meiner Methode hat man dies niemals nöthig, da für alles, was im Verlauf des Unterrichts vorkommt — verschiedene Schlüssel, Akkordlehre und Vorhalte, Fingersatz, polyphone Schreibweise — die Grundlage gelegt ist.

Es ist dem Kinde vielfach vorzügliches Uebungsma-

terial geboten, doch wolle man mir verzeihen, wenn ich auch über die Studienwerke meine Betrachtungen anstelle. Fast überall sind Fingerübungen aus Platzersparniss im 𝄞-Schlüssel geschrieben. Für Schüler, die nun gleich von vornherein unter Vorstellung von Noten mit Buchstaben spielen lernen, ist dies das reine Gift; denn das Verwechseln der Schlüssel und Oktaven wird dadurch gefördert. Ebenso ist das 8va-Zeichen vielfach verkehrt angewandt und dem Schüler gar keine Gelegenheit geboten, Noten auf Hilfslinien zu lesen. Es fehlen leichte vierhändige Sachen, in welchen Hilfslinien vorkommen sowohl im 𝄞- als auch im 𝄢-Schlüssel, sowie dann und wann Schlüsselwechsel. Namentlich die Einsätze oder Anfangsnoten einer Tongruppe dürfen nicht im Einklange geschrieben sein, da sonst nur die leichter zu lesenden Noten auf dem Liniensystem gelesen werden. Dieserhalb schadet das Spielen im Einklang oft sehr der Bildung des Auges.

Es wird allgemein vorgeschrieben, dass der Schüler mit einer Silbe zählen soll. Ich lasse zu Anfang mit zwei Silben auf jede Zählzeit zählen, da dem Anfänger so ein Mittel gegeben ist, sich zu beherrschen und langsam und im Takte zu spielen, wenn auch im ersten Stadium der Entwickelung noch ohne Empfinden des Rhythmus. Im übrigen gehe ich von dem Grundsatze aus, dass der Anfänger, wie der Naturmensch, den Rhythmus nur dann empfindet, wenn er durch eine Thätigkeit markirt wird.

Nun aber die Entwickelung der nothwendigsten Technik und der Handhaltung. Wie können die Musiker verlangen, dass ihnen allein das Recht zu unterrichten zugesprochen wird, wenn sie sich noch nicht über die nothwendigsten Prinzipien geeinigt haben? Es mag viele Wege geben, um ein und dasselbe Ziel zu erreichen. Man wird doch aber von einer normalen Handhaltung reden können. Man lege die Hand, wie sie Tausende von Abbildungen zeigen, lose auf die Tasten, sodass die Knöchel nicht hervortreten. Alsdann hebe man den Daumen und strecke die Finger in den beiden unteren Gelenken langsam, sodass die Finger leicht gerundet über den Tasten schweben, so findet man die als normal anzusehende Haltung, aus welcher die Finger den Druck oder Schlag auf die Tasten ausüben. Was für wunderbare Fingerhaltungen trifft man aber häufig an! Krumme, steife Finger sind jetzt häufiger anzutreffen, als früher, wo weniger auf Schule gesehen wurde und wo der Schüler mehr spielte, wie ihm der Schnabel (?) gewachsen war. Fragt man nach dem Lehrer, so hört man oftmals grosse Titel. Das Unglaublichste, was ich je zu sehen bekommen, war eine junge Dame, welche aus einem Lande kam, wo der Befähigungsnachweis verlangt wird. Sie war auf einem weltberühmten Institute und dann von einem Konservatoriumsprofessor privatim unterrichtet, vorher aber von einer Konservatoristin herangebildet. Letztere ist aber nicht verantwortlich zu machen, sondern Diejenigen, welche nachher die Schülerin zur Weiterbildung bekommen haben. Gerade da wird so viel gesündigt und solche Fälle kommen in allen Ländern vor. Kinder heranbilden ist sehr schwer, und vergessen thut dabei jeder Lehrer etwas. Es ist daher verkehrt, wenn man da so ohne weiteres von „von vorn anfangen“ redet, wie es so viel geschieht, wodurch aber der Schüler entmuthigt und das Renommée des früheren Lehrers geschädigt wird; wohl aber muss man, wenn es nöthig ist, den Schüler darüber aufklären, was nachzuholen ist, nicht aber da fortfahren, wo der frühere Lehrer aufgehört hat. So geschieht es aber oft schon aus Furcht, dass der Schüler, wenn er die Wahrheit hört, abfällt. Ich denke, ein Lehrer, der sich seiner Kraft bewusst ist, sollte so etwas unter seiner Würde halten. Daher kommen doch nur die traurigen Verhältnisse, unter denen auch die tüchtigen Lehrer leiden müssen. Kann man es denn da dem Publikum verdenken, wenn es kein Vertrauen zum Musiklehrerstande hat?

Den Befähigungsnachweis der Lehrer anzustreben, wenn man keinem Menschen verbieten kann zu unterrichten, hat gar keinen Werth, und wenn Gründer von Musikschulen allein ihn erbringen müssten, so würde nichts anderes erreicht, als dass in Folge des Schutzes durch den Befähigungsnachweis Musikinstitute wie Pilze aus der Erde schiessen und den Privatlehrerstand vollends zu Grunde richten würde. Die Vorsteher von Musikinstituten, die doch gerade Privatlehrer heranbilden wollen, würden sich in's eigene Fleisch schneiden. Tüchtige Lehrer werden weniger tüchtige immer mehr zurückdrängen und den Eltern sind genügende Anhaltspunkte geboten, um sich über die Fähigkeiten der zu gewinnenden Lehrkraft zu vergewissern. Gründung von Musiklehrervereinen, in welchen jeder, der den Musikunterricht ganz oder theilweise als seinen Beruf angiebt, Aufnahme finden kann, und und welche gegenseitige Unterstützung und Anregung bieten, dabei für Aufklärung des Publikums sorgen, ist das einzige Mittel zur Besserung der Verhältnisse. Das Publikum würde Vertrauen zu den Lehrern fühlen, die dem Vereine angehören, und Diejenigen, welche sich nicht offen dem Musiklehrervereine anschliessen mögen, da sie das Licht der Sonne scheuen oder ihrer gänzlichen Unfähigkeit sich bewusst sind, würden zurückgedrängt. Damit wäre viel erreicht. Ob sich mit der Zeit nicht noch mehr erreichen liesse, ist eine andere Frage.

In Oesterreich und namentlich in England ist ja der Befähigungsnachweis eingeführt. Unterrichten da wirklich nur Berufene? Wie viele unter den Fachmusikern, die im Klavierspiel unterrichten, sind wohl dazu berufen? Es wird ebenso sein, wie bei uns, nur mit dem Unterschiede, dass die Anmaassung und die Ueberzeugung, dass sie nichts mehr zuzulernen haben, noch grösser ist, als bei uns.

Robert Huch.

Antworten.

G. G. Ems. Weingartner's sinfonische Dichtung: „Das Gefilde der Seligen“, ist in Ausgaben für 2 Klaviere zu 2 und 4 Händen (Pr. 3 Mk.) bei Breitkopf & Härtel erschienen.

S. L. T. Karlsruhe. Für diese Nummer leider zu spät, erscheint aber in der Nummer vom 1. Januar 1898.

K. B. W. Brandenburg. Niemals ist es mir eingefallen, diese Firma zu empfehlen. Wer hat Ihnen das aufgebunden? Mir liegt viel daran, es zu erfahren. Hüten Sie sich vor dem Ankauf von Klavieren, die für 450 Mk. und noch billiger angezeigt werden. Um diesen Preis ist nichts Gutes zu liefern.

H. J. Agram. Nicolaus Rubinstein ist der jüngere der beiden Brüder, er wurde 1835 geboren, Anton 1830. — Kirnberger nannte die natürliche, nicht temperirte Septime i, Tartini nannte sie w.

Anzeigen.



Soeben erschienen:

Joh. Seb. Bach

Sechs grosse englische Suiten,
kritisch revidirt und erläutert,
mit genauen Vortrags- und Fingersatz-Bezeichnungen
von

Karl Klindworth.

Complet M. 2.—

The John Church Company
Leipzig
Cincinnati — New York — Chicago.

Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschien soeben:

Carl A. Krüger's

Volks-Klavierschule.

Elfte Auflage.
Neue wesentlich vermehrte und verbesserte, sowie mit Original-Beiträgen versehene Ausgabe von

Uso Seifert.

In 4⁰. geh. M 3.— **netto,** geb. M 4.50 **netto.**
Krüger's Volks-Klavierschule ist, wie sie jetzt vorliegt, ausserordentlich praktisch eingerichtet, **lusterweckend** und **rasch fördernd,** dabei in Anbetracht des bedeutenden Umfanges und der gediegenen Ausstattung **wohlfeiler als alle anderen.**
Gegen Einsendung des Betrages erfolgt portofreie Zusendung.

Geschenkt nehme man keinen **Pianostuhl** ohne selbstthätig arretierende Schraube von F. Dietz in Rheinsheim (B.); denn d. Schaden ist oft grösser, als was ein solch prakt. Stuhl kostet. Ueberall erhältl.



Huch's Notenlese-Lehrmethode

Fei, Siegel, Leipzig. 1 Mk. Grundl. f. logisches Lesenlernen a. Linien u. Hilfslinien, bei jed. Schlüsselvorzeichnung, erl. Akkordlehre, Transponieren, polyph. Schreibweise Tonl. u. Accordtabellen m. Fingersatzprinzipien; Deutg. v. Phantasiestücken.

Neue Klavierwerke.

Armand, J., Op. 4. Bunte Reihe. 6 Vortragsstücke. 2 M.
Bach. J. S., 3 Ouverturen (Suiten). Nr. 1, C. Bearb. v G. Martucci. 2 M.
Barjansky, A., Op. 11 Sonate Nr. 2. Gis-moll. 5 M.
Barnett, J. F. Erste Liebe. — Anmuth. — Dorf-Kirmes. Je 2 M.
Floersheim, O. Suite miniature. Liebesnovelle. Bearbeitung. 3 M.
Hamerik, A. Op. 38. Symphonie spirituelle, G. Nr. 6. Bearbeitung. 5 M.
Janotha, N. Op. 10. Jubiläumslied. 1 M.
— Op. 12. Morceau gracieux. 1 M.
Mendelssohn, F. Ausgew. Stücke aus seinen Werken, für Klavier bearb. von R. v. Keudell.
1. Adagio, G, aus der 2. Sonate für Klavier und Violoncell, Op. 58. 1 M.
2. Allegro, Fm., a. d. 6. Streichquart. Op. 80. 1 M.
3. Chor, Es, a. d. Orator. „Paulus“, Op. 36 Nr. 11. 1 M.
4. Adagio, As, a. d. 5. Streichquart. Op. 44 Nr. 3. 1 M.
5. Scherzo, F, a. d. 3 (schottischen) Symph. Op 56. 1 M.
Moore, G. P. Op. 39. Weihnachtsgabe. 9 kurze Klavierstücke:
Nr. 1. Wandernde Zigeuner. — 2. Verblasste Blumen. — 3. Am Spinnrädchen. — 4. Jagdstück. — 5. Einsamer Schäfer. — 6. Am Lindenbaum. — 7. Petite Parisienne. — 8. Minnelied. — 9. Im Blumengarten. Je 1 M.
Wallnöfer, A. Vorspiel zum III. Akt der Oper „Eddystone“. 1 M.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

Soeben erschien in unserem Verlage:

Emil Sauer

Impressions dans la forêt,

3 Morceaux pour Piano.

No. 1. **Approche du printemps** (Frühlingsnahen) . . . . M. 1,50.
2. **Près du ruisseau** (Am Bache) [Etude No. 5] . . . . M. 1,50.
3. **Frisson de feuilles** (Espenlaub) [Etude No. 6] . . . . M. 1,50.

Früher erschien von demselben Componisten:

Concert-Etude No. 1. . . . . M. 2,75.
Vogelstimmen, Concert-Etude No. 2 . M. 1,75.
Murmure du vent (Windesflüstern) [Concert-Etude No. 3] . . . . . . M. 2.—
Octaven-Etude [Etude No. 4] . . . . M. 1.50.
Propos de bal (Liebeswerben im Ballsaal) . . . . M. 2,—.

Mainz. B. Schott's Söhne.

„Das werthvolle Buch Prof. R.'s sollte jeder, der die B.'schen Sonaten nicht nur wagen, sondern auch gewinnen will, besitzen.“
Die Zeit. (Wien.)

Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten




Briefe an eine Freundin (mit zahlreichen Notenbeispielen) von
Prof. Dr. Carl Reinecke.
Neue, stark verm. Ausg.
Geheftet 3 M. Eleg. geb. 4,50 M.



Der Verf. giebt i. d. Werke eine Analyse des architekton. Baues sowie eine Anltg. z. richt. Interpretation sämmtlicher Clavier-Sonaten B.'s, in streit. Fällen auf des Meisters Skizzenbücher zurückgreifend.



Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.
Herzoglich Sächs. Hofmusikalienhandlung.



C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England, [58]
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	

STEINWAY & SONS

NEWYORK  **LONDON**

HAMBURG

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Ihrer Majestät der Königin von England,
Sr. Majestät des Königs von Italien,
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Wales,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin von Wales,
Sr. Königlichen Hoheit des Herzogs von Edinburgh.

Steinway's Pianofabrik, Hamburg, St. Pauli,
neue Rosenstrasse 20—24,
ist das einzige deutsche Etablissement der Firma.
(Vertreter in Berlin: Oscar Agthe, Wilhelmstr. 11. SW.)

R. Görs & Kallmann

Berlin SW. Arndtstr. 34,

Flügel- und Pianino-Fabrik.

Prämiirt mit goldener und silbernen Medaillen,
auf letzter Berliner Ausstellung mit Staats-Medaille und höchster Auszeichnung.

Specialität: Kleine Flügel, 155 ctm lang,
Preis Mark 1000.—.

Wir erlauben uns die erg. Mittheilung, dass wir wie bisher auch für das Jahr 1897 **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. (genau wie die vorjährigen) haben anfertigen lassen. Wir bitten um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.

Der Preis des Deckels beträgt Mk. 1.20.

Achtungsvoll
Die Expedition des „Klavier-Lehrer".

Titel und Inhaltsverzeichniss für den Jahrgang 1897 liegen dieser Nummer bei!

☛ Dieser Nummer liegt ein
Prospekt über Klavierstühle von F. Dietz in Rheinsheim
bei, über welche Herr Professor E. Breslaur in Nr. 3 dieses Blattes vom vorigen Jahr sehr günstig urteilt und welche Neuheit den Beifall der im Februar zu einer Versammlung versammelten Musiklehrer und Lehrerinnen fand (siehe No. 5 d. Blattes. Wir empfehlen den Prospekt einer gütigen Beachtung und bei Bestellung Bezugnahme auf den Klavierlehrer. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02332 7342



